Agostino Agazzari

Del Sonare Sopra'l Basso

Con Tutti Li Stromenti

E Dell' Uso Loro Nel Conserto

Preface

For the reproduction of the Italian text the principle was applied not to change anything which is not absolutely necessary. To improve the readability for the unpractised eye, the three music examples have been rendered into modern notation, i.e. the for those times typical notation of the left hand part on a eight line stave has been set on a modern five line stave with modern clefs.
Used for the translation of the text has been: *la Fontana della Crusca, Dizionario Italiano-Tedesco da* ***Nic. di Castelli*** *,... nuova Editione da* ***Carlo Coutelle*** *, das ist Italienisch-Teutsches verbessertes Castellisches Wörterbuch... , Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1759*
(eine Academie in Florenz, die alles italiänische, was nicht gut Toscanisch ist, wie Kleyen auszuwerffen sucht
However, I am not a native speaker, thus my English version should be regarded just as a draft translation. Any help for improving is welcome. Some words I did not translate, printed in italics, either because I do not know how to translate them properly or because I think that one should not translate them at all. For example *gruppo* is a specific term, well explained in Diruta's treatise Il Trasilvano [9]. *Conserto* is another, more abiguous one, which means sometimes clearly *consort*, sometimes more *concert*, in general just in some sense "making music together".
I gratefully acknowledge the help of my mother Adelheid Lang who made a first German translation. I also express my thanks to Christian Mondrup for his valuable suggestions for improvements.

Lausanne, December 2003, Bernhard Lang

Vorwort

Für die Reproduktion des italienischen Textes wurde das Prinzip angewendet, nichts zu verändern, was nicht wirklich unumgänglich ist. Um die Lesbarkeit für das ungeübte Auge zu verbessern, wurden die drei Notenbeispiele in moderne Notation übertragen, d.h. die für die damalige Zeit typische Notation der linken Hand auf achtlinigen Systemen in die moderne fünflinige Form mit moderner Schlüsselung gesetzt.
Für die Übersetzung des Textes wurde benützt: *la Fontana della Crusca, Dizionario Italiano-Tedesco da* ***Nic. di Castelli****,... nuova Editione da* ***Carlo Coutelle*** *, das ist Italienisch-Teutsches verbessertes Castellisches Wörterbuch... , Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1759*
*(eine Academie in Florenz, die alles italiänische, was nicht gut Toscanisch ist, wie Kleyen auszuwerffen sucht [*Crusca=*Kleie])* Einige Worte habe ich nicht übersetzt, sie sind gesperrt gedruckt, weil ich denke, sie sollten als spezifische Begriffe besser im Original verbleiben. *Gruppo* ist ein Beispiel, bei Diruta in seinem Il Trasilvano [9] genau definiert. *Conserto* ist ein weiteres, mal eindeutig Ensemble oder Consort meinend, mal näher an der Bedeutung von Konzert liegend, allgemein "zusammen musizieren".
Mein Dank gilt meiner Mutter Adelheid Lang, die eine erste deutsche Übersetzung anfertigte. Ich danke ebenso Christian Mondrup für seine Verbesserungsvorschläge.

Lausanne, im Dezember 2003, Bernhard Lang

[P. 1]

Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti
E dell' Uso Loro Nel Conserto
Dell ... Signore

Agostino Agazzari Sanese
Armonico Intronato

ex motu armonia nec tamen inficiunt

In Siena
Appresso Domenico Falcini
Con Privilegio di S. A. ...
Anno 1607

Playing Upon the Bass with all Instruments
and on their use in the Ensemble
by the very famous

Agostino Agazzari from Siena
Armonico Intronato[1]

ex motu armonia nec tamen inficiunt

In Siena
Printed by Domenico Falcini
With Permission of S. A. ...
Anno 1607

Vom Spielen über dem Bass mit allen Instrumenten
und vom Gebrauch derselben im Zusammenspiel
vom hochberühmten Herrn

Agostino Agazzari von Siena
Armonico Intronato[2]

ex motu armonia nec tamen inficiunt

In Siena
Gedruckt von Domenico Falcini
Mit Erlaubnis von S. A. ...
Anno 1607

[P. 2]

Al molto ... Signore e ...

Cosimo Beringucci

A profeßor d'armi, il dedicare insegnamenti di scienze liberali, potrebbe à ragione apparir disdecevole; se vero fosse; Che non ben conuenissero le scienze coll'armi: pur à Vostra Signoria che generosamente non meno ama le più bell'arti che possono rendere l'huomo ragguardevole, che accompagni la vita di generosi costumi, lucidißimo specchio, ove risplenda la vera nobilità, à gran raggione porgo ioqueste così aspettate e ben intese regole di sonare sopra il basso tutte le compositioni musicali con ogni stromento; opera dell'Illustre Signor Agostino Agazzari, nobil Sanese, non solo Musico Eccellentissimo, ma uno in questa profeßione de più chiari
in Italia, ornato di tante altre scienze, che non pur adornano lui, ma per lui abbelliscono la Città nostra. Le riceva dunque Vostra Signoria lietamente, e me riponga nel mumero de suoi servitori.
Di Casa, il 15 d'Ottobre, 1607
Di Vostra Signoria molto Illustre
servitore divotissimo
Domenico Falcini

Dedicated to ...

Cosimo Beringucci

To a professor of arms dedicating a textbook about free science could rightly seem inadequate if it would be so that sciences and arms do not go together. But Your Lordship (*V.S. = Vostra Signoria, Vossignoria*), who generously does not only like the fine arts which can make man handsome, accompanying a live in generous habits, a brightly illuminating mirror, reflecting the true nobility, with good reason I present these [since long] expected and carfully worked out rules on how to play upon the bass in all musical compositions with all instruments; a work of the illustrious Agostino Agazzari, Noble of Siena, not only Excellent Musician, but one of the most famost in this profession in Italy, well-versed in many other sciences, which are not only honoring him, but our city is adorning through him. This receive now, Your Lordship, and shall let me join the number of his servants.
Di Casa, October the 15th, 1607
Your Lordship *molto Illustre*
most devoted servant
Domenico Falcini

Dem allerdurchlauchtigsten Herrn und meinem hochverehrten Patron, dem Herrn

Cosimo Beringucci

Einem Lehrer der Waffen Lehrstücke aus dem Bereich Freier Wissenschaften zu widmen, könnte zu Recht als ungebührlich erscheinen, wenn es so wäre, dass die Wissenschaften nicht recht zu den Waffen passten. Eurer Herrlichkeit jedoch, die großzügig nicht weniger die schönen Künste liebt, welche den Menschen ansehnlich zu machen vermögen, so dass er ein Leben freigiebiger Gewohnheiten führe, ein hell erleuchtender Spiegel, der den wahren Adel widerstrahlt, unterbreite ich mit gutem Recht diese [lang] erwarteten und sorgsam eingerichteten Regeln, alle musikalischen Kompositionen über dem Bass mit jedem Instrument zu spielen; verfasst vom erlauchten Herrn Agostino Agazzari, Edlen von Siena, nicht nur ein exzellenter Musikus, sondern einer der berühmtesten seiner Profession in Italien, bewandert in vielen anderen Wissenschaften, die nicht allein ihn ehren, sondern seinetwegen unsere Stadt zieren. Dies nun empfange Eure Herrlichkeit freudig und reihe mich in die Zahl seiner Diener ein.
Di Casa, den 15. Oktober 1607
Eurer allerdurchlauchtigsten Herrlichkeit
ergebenster Diener Domenico Falcini

[1] see notes
[2] siehe Anmerkungen

Armonico Intronato

Per osservar l'ordine, e la brevità, che si richiede in tutte le cose da trattarsi, havendo noi al presente à favellare di Stromenti Musicali, ne bisogna primamente far di loro divisione secondo il nostro soggetto, e proposta materia.

Per tanto divideremo essi stromenti in duoi ordini: cioe in alcuni, come fondamento: et in altri, come ornamento.

Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto: quali sono, Organo, Gravicembalo etc. e similmente in occasion di poche e soli voci, Leuto, Tiorba, Arpa etc.

Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contrapontegiando, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia: cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora et altri simili.

Di più gli stromenti, altri sono di corde, altri di fiato.

Di questi secondi (eccetuando l'Organo) non diremo cosa alcuna, per non esser in uso ne buoni e dolci conserti, per la poca unione con quei di corde, e per l'alteratione, cagionata loro dal fiato umano,

Armonico Intronato

Respecting order and brevity, which is required in all discussions when we are going to talk about the music instruments, we have primarily to devide them along our subject and as given by the material.

Thus we will divide the instruments into two classes, i.e. in one class as fundament and one as ornament.

As fundament serve those, which guide and support the entire sound of the voices, and the instruments of the mentioned ensemble: which are Organ, Gravicembalo[3] etc. and similar in case of few solo voices Luth, Theorbo, Harp etc.

As ornament we have those ones which by *scherzando* and by counterpoint make the sound of the harmony more agreeable: these are Luth, Theorbo, Harp, Lirone, *Cetera, Spinetto, Chitarrina*, Violin, *Pandora* and other similar.

Furthermore about the instruments: there are string instruments and wind instruments.
I will not talk about the latter (except the organ), since they are not used in good and sweet ensembles, because they merge little with string instruments, and because of the altering [of pitch] due to the human breath.

Armonico Intronato

Um Ordnung und der Kürze willen, die alle Erörterungen erfordern, wenn wir uns anschicken, über Musikinstrumente zu sprechen, müssen wir zuerst deren Einteilung vornehmen, entsprechend unserer Fragestellung und der vorliegenden Materie.
Deshalb wollen wir die Instrumente einteilen in zwei Klassen, nämlich in die einen als Fundament und die anderen als Ornament.
Das Fundament bilden jene, welche den Gesamtklang der Stimmen und Instrumente des besagten Zusammenspiels führen und stützen, als da sind: Orgel, Gravicembalo[4] etc, und in ähnlicher Weise dienen der Begleitung weniger, solistischer Stimmen, Laute, Theorbe, Harfe etc.
Das Ornament bilden solche, die kurzweilig und kontrapunktisch die Harmonie wohllautender und klingender werden lassen, als da sind: Laute, Theorbe, Harfe, Lirone, Spinett, Chitarrina, Violine, Bandora und andere ähnliche.

Des weiteren über die Instrumente: die einen sind Saiten-, die anderen Blasinstrumente.
Von den letzteren (mit Ausnahme der Orgel) möchte ich nicht sprechen, weil sie in guten, wohltönenden Konzerten nicht in Gebrauch sind, wegen der wenigen Verbindung mit den Saiteninstrumenten, und wegen der [Tonhöhen-]Schwankung, bedingt durch die menschliche Atmung.

[3] *Gravicembalo* means obviously a long harpsichord, which was used to support the bass part. We do not have explicite descriptions neither preserved instruments from Agazzari's time. The estimated dimensions of the harpsichords in pictures from Corelli's open air performances and the dimensions of a preserved instrument from about 1700 [14] permit the conclusion that at Corelli's time in Italy, harpsichords with 16 stops were used. The one preserved had even two 16 food stops. However, for the time being it can only be subject of speculation if Agazzari is talking about a similar type of instrument or some kind of predecessor.

[4] Den Begriff *Gravicembalo* meint offenbar ein großes Cembalo, das zur Stützung der Basslage gebraucht wurde. Es sind keine expliziten Beschreibungen und auch keine entsprechenden Instrumente aus Agazzaris Zeit erhalten. Jedoch lassen die Ausmessung der Cembali auf Gemälden von Corellis Freiluft Veranstaltungen und ein erhaltenes Instrument um 1700 [14] den Schluss zu, dass es zu Corellis Zeit in Italien sechzehnfüssige Cembali gab, das erhaltene Instrument hatte deren sogar zwei. Ob es sich bei dem von Agazzari mit *Gravicembalo* bezeichneten Instrumentum um ein vergleichbares bzw. einen Vorläufer davon handelt, darüber kann bis auf weiteres nur spekuliert werden.

se ben in conserti strepitosi e grandi si meschiano: e tal volta il trombone in picciol conserto s'adopera per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti:

Nevertheless one uses them in loud and big ensembles. And sometimes the trombone is used in small ensembles as double-bass, together with small 4 foot organs.

wiewohl man sie in lautstarken, großen Ensemblen einsetzt, und bisweilen die Posaune in kleinen Ensembles; sie fungiert als Kontrabass, wenn sie zusammen mit vierfüigen Orgeln spielt.

ma che sia ben suonato, e dolce: e questosi dice in universale, perche nel particolare posson esser tali stromenti suonati con tal'eccellenzia da maestrevol mano, che sia per acconciar il conserto, et abellirlo.

This might be because the trombone is well played and sounds good–and
this is common sense–since alone, these instruments can be played excellently by a masterly hand, or it might be in order to improve an ensemble.

Sei das nun, weil sie (die Posaune) gut gespielt wird und wohltönend–und das sagt man allgemein–denn für sich allein können diese Instrumente mit höchster Exzellenz gespielt werden, von meisterhafter Hand, oder sei das, um ein Ensemble zu schmücken und zu verschönern.

[P. 4]

Medesimamente li stromenti di corde, alcuni contengono in loro perfetta armonia di parti, quale è l'Organo, Gravicembalo, Leuto, Arpadoppia etc:
alcuni l'hanno imperfetta, quale è Cetera ordinaria, Lirone, Chitarrina: et altri poco, ò niente, come Viola, Violino, Pandora etc.
Noi per tanto trattaremo primamente di quei del primo ordine, che sono fondamento, et hanno perfetta armonia, e nel secondo luogo diremo di quei, che servono per ornamento.

Concerning the string instruments: some have a perfect balance between the voices, as Organ, Harpsichord, Luth, double Harp etc.
Others have an imperfect [balance], as Cetera, Lirone, Chitarrina, and others scarcely or not at all, as Viol, Violin, Pandora etc.
First we will discuss those in the first group which are the fundament
and have a perfect harmony, and afterwards we will discuss those which are used for the ornament.

Was die Saiteninstrumente angeht: einige bringen eine perfekte Ausgewogenheit der Stimmen mit sich, wie die Orgel, Gravicembalo, Laute, Doppelharfe etc.
Andere haben sie weniger gut, wie die gewöhnliche Zither, der Lirone, die Chitarrina, und wieder andere wenig oder gar nicht, wie Viola (di Gamba), Violine, Pandora etc.
Wir wollen hier zuerst solche aus der ersten Gruppe behandeln, die das Fundament bilden und einen perfekten Klang haben. An zweiter Stelle sprechen wir von solchen, die dem Ornament dienen.

Fatta dunque tal divisione, e disesti i sopradetti principii, veniamo all'insegnamento di suonar sopra'l Basso.

Dico dunque che chi vuole suonar bene, gli convien posseder tre cose:
prima saper contraponto, ò per lo meno cantar sicuro, ed intender le proporzioni, e tempi, e legger per tutte le chiavi, saper risolve le cattive con le buone, conoscer le 3. e 6. maggiori, e minori, et altre simiglanti cose.

As this classification is done and the above given principles are treated, we come to the instruction how to play upon the bass.
Thus I claim, that a person who wants to play well has to have three prerequesits:
First he has to know the counterpoint or must at least be able to sing surely, and has to have a feeling for the proportios and the rhythm, and read all the clefs/keys, has to know how to resolve bad into god notes, has to know the major and minor 3. and 6. and other similar things.

Nachdem diese Einteilung vorgenommen ist und die oben genannten Prinzipien dargelegt sind, kommen wir zur Unterweisung, wie man über dem Bass spielt.
Ich behaupte also: wer gut spielen will, muss drei Dinge haben:
erstens muss er etwas vom Kontrapunkt verstehen, oder wenigstens sicher singen können, muss Gefühl besitzen für *Proportio* und *Tempus*, alle Schlüssel lesen können, die schlechten Noten in gute aufzulösen verstehen, die großen und kleinen Terzen und Sexten kennen, und andere Dinge dergleichen.

Seconda deve saper suonare bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura, ò spartitura, et haver molta prattica nella tastatura, ò manico del medesimo, per non star'à mendicar le consonanze, e cercar le botte, mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardar le parti posteli davanti.

Secondly, he has to master his instrument, to understand the tabulature or the *spartitura*[5] partition, and he has to have much practice on the keyboard or its ... (*manico*), that he does not play wrong notes into the consonances or look for his touch during the performance. Since he knows that the eye is occupied by looking on the voices which are placed in front of him.

Zweitens muss er sein Instrument gut zu spielen verstehen, die Tabulatur oder Partitur erfassen, und er muss eine gute Übung besitzen auf der Tastatur oder dem Griffbrett des Instruments, um keine Konsonanzen zu verfälschen oder den Anschlag zu suchen, während man singt. Er weiss ja, dass das Auge beschäftigt ist, auf die Stimmen zu achten, die vor ihm stehen.

Terza deve haver buon orecchio, per sentir lo movimento, che fanno le parti infra di loro; del che non ne ragiono, per non poter'io col mio discorso farglielo buono, havendolo cattivo dalla natura.

Thirdly, he has to have a good ear to feel the movement which the voices do among themselves.[6] This I will not treat hear because I cannot improve this for someone who is hindered by nature.

Drittens muss er ein gutes Ohr haben, um die Bewegung zu hören, welche die einzelnen Stimmen untereinander ausführen.[7] Das behandle ich hier nicht, denn ich kann mit meinem Diskurs es demjenigen nicht besser machen, dem das von Natur aus schlecht liegt.

Ma per venir'all'atto, conchiudo che non si può dar determinata regola di suonar l'opere, dove non sono segni alcuni, conciosia che bisogna obedir la mente del componitore, quale è libera, e può, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di stessa metter 5.ª ò 6.ª e per il contrario: e quella maggiore, ò minore, secondo gli par più à proposito, overo che sia necessitato à questo dalle parole.

But to come to the point, I conclude that no determined rules can be given on how to play the piece if there are no figures, particularly since we have to follow the intention of the composer, who is free an can at his own discretion put a 5. or 6. upon a note of the first voice, or the contrary, and as major or minor, either more as a proposition from his side or obliged due to the text.

Aber, um zur Sache zu kommen, sage ich bestimmt[8]: es lassen sich keine festen Regeln aufstellen für das Spielen von Stücken, wo keine Bezifferung da ist, zumal man der Intention des Komponisten folgen muss, welcher frei ist und nach eigenem Gutdünken über eine Note der ersten Stimme genauso eine 5. wie 6. setzen kann oder gegenteiliges: und jene gross oder klein, entweder von ihm eher als Vorschlag oder weil es der Text notwending macht.

E se bene qualche scrittore, che tratta di contraponto, habbia diffinito l'ordine di proceder da una consonanza a all'altra, quasi che altrimenti non si poßifare, ne stia bene:

And if there is now an author who treats the counterpoint and who has defined the order how to proceed from one consonance to another such that there is no other way then that is all right:

Wenn nun der eine oder andere Autor, der den Kontrapunkt erörtert, den rechten Weg, von einer Konsonanz zur anderen zu schreiten, festgelegt hat, so, dass man gar nicht anders handeln kann, dann ist das in Ordnung;

mi perdonerà questo tale, perche mostra di non haver inteso, che le consonanze, e tutta l'armonia, sono soggette, e sottoposte alle parole, e non per il contrario:

he will excuse me the following, because it shows that one has not understood that the consonances and all the interplay of voices[9] are musical motifs and are subordinated to the text and not vice versa.

und er wird mir das folgende verzeihen. Denn es zeigt, dass man nicht begriffen hat, dass die Konsonanzen und das ganze Zusammenspiel der Stimmen musikalische Themen sind, die dem Text unterworfen sind und nicht andersherum.

[P. 5]

e questo lo diffenderemo con tutte le ragioni all'occasione.

And this we will defend with all the reasons in occasion.

Und dies werden wir mit aller Entschiedenheit verteidigen, bei entsprechender Gelegenheit.

[5] *Spartitura* is the predecessor of the modern score: the part made by an organist or luthist etc. where the music is written in superimposed lines and ordered by vertical bars. But this term is also used for any basso continuo like part, e.g. a figured bas line.

[6] *Harmony*, as it was understood at Agazzari's time, was a consequence of the mutual movement of the voices and their melodies.

[7] Die *Harmonie*, wie der Begriff zu Agazzaris Zeiten verstanden wurde, war eine Konsequenz aus der gegenseitigen Bewegung der Stimmen und ihrer Melodien.

[8] schließe ich

[9] The term *harmony* has to be used with caution since it has changed its meaning a lot.

E ben vero, che semplicemente, e per lo più potrebbesi dar certa regola di caminare, ma dove sono parole, bisogna vestirle di quell'armonia conuenevole, che faccia, ò dimostri quell'affeto.

And in fact, how easy and therefore even more, one could set up some rules for playing, but where there is a text, one needs to dress it with the corresponding harmony which achieves or shows the corresponding affect.

Und tatsächlich: wie einfach und deswegen umso mehr könnte man eine bestimmte Regel fürs Musizieren aufstellen, aber, wo Text vorhanden ist, muss man ihn in das Gewand entsprechender Harmonie kleiden, so dass diese den entsprechenden Affekt erzielen oder zeigen.

Non potendosi dar regola ferma, bisogna necessariamente à chi suona, valersi dell'orecchio, e secondar l'opera, e suoi movimenti;
ma, volendo trovar modo facile di fuggir questi intoppi, e suonar l'opera giusta, usarete questo:

cioè, sopra le note del basso segnarete co i numeri, quelle consonanze, ò dissonanze, che vi sono applicate dal componitore: come se nella prima parte della nota vi è 5.ª over 6.ª ò per il contrario 4.ª e poi 3.ª come per essempio.

We cannot give fixed rules. Thus it is necessary for the person who plays to train his ear and to study the work and its movements;
But if you want to find an easy way to overcome some obstacles and to play the piece in the right way, use the following:
That is, over the notes of the bass, write with figures the consonances or dissonances which are given by the composer: As if there is in the first note a 5 or 6, or in contrary a 4 and a 3, as in the example.

Wir können also keine feste Regel aufstellen. So ist es unbedingt notwendig für den, der spielt, sein Ohr zu schulen und das Stück und seine Bewegungen zu verfolgen:
Wollt ihr aber eine leichte Art ausfindig machen, Hindernissen zu entgehen und ein Stück recht zu spielen, dann bedient euch folgender Anweisung:
Also, über die Noten der Bassstimme markiert ihr mit Ziffern die entsprechenden Konsonanzen oder Dissonanzen, die euch vom Komponisten vorgegeben sind, als wenn in der ersten Stimme der Noten eine 5 oder 6 steht oder andererseits eine 4 und dann ein 3, wie im Beispiel.

Dovete in oltre sapere, che tutte le consonanze, ò sono naturali di quel tuono, ò sono accidentali;

quando son naturali, non si fa segno alcuno;
come per bequadrato la terza sopra Gesolreut, che è befabemi, viene terza maggiore naturalmente:
ma volendola far minore, bisogna sopra la nota del Gesolreut farci il Bemolle; et allora è minore accidentalmente.

E cosi all'incontro, se si canta per Bemolle, volendola far maggiore, convien segnarci il Diesis sopra:

But you have to know that all the consonances are either natural to a key or they are accidentals;

If they are natural one does not put a figure.
So, [in a key] with b natural the third over G.sol-re-ut which is B.fa-be-mi becomes a major third, naturally:
but when one wants to have a minor, one needs to put a b-flat over the note G.sol-re-ut; and now it is minor as accidental.
This holds also in the opposite: If one sings [in a key] with b-flat and one wants a major, one has to put a sharp over it.

Ihr müsst allerdings wissen, dass alle Konsonanzen entweder natürliche des entsprechenden Tones sind, oder es sind Akkzidentien;
Sind sie natürliche, macht man kein Zeichen.
So wird [in einer Tonart] mit h die Terz über G.sol-re-ut–das ist B.fa-be-mi–zu einer großen Terz, natürlicherweise:
will man sie aber als Kleinterz, muss man über die Note des G.sol-re-ut das b einzeichnen, und damit ist sie klein als Akkzidenz.
Das gilt auch für den gegenteiligen Fall: singt man [in einer Tonart] mit b und möchte eine Grossterz, muss man das Erhöhungszeichen darüber schreiben.

e cosi dico delle seste,
avvertendo, che il segno, che è sotto, ò vicino alla nota, s'intende di quella stessta nota:

ma quello, che è sopra, s'intende della consonanza, che gli s'ha à dare, como nell'essempio

And this holds also for the sixths.
I have to add, that the sign which is below or next to the note is related to the note itself.

But that which is above is related to the consonance which it (the figure) has to give to it (the note), like in the example.

Daselbe gilt für die Sexten.
Ich muss noch anmerken, dass das Zeichen, welches unter oder unmittelbar neben der Note ist, sich auf die Note selbst bezieht.

Aber jenes, welches darüber steht, bezieht sich auf die Konsonanz, die es (das Zeichen) ihr (der Note) zu geben hat, wie im Beispiel.

[P. 6]

Tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali, voglion la terza maggiore, e però alcuni non le segnano:
ma per maggior sicurezza, conseglio à farvi il segno, maßime nelle mezzane.

All the cadences, either middle or final, desire a major third, but some [people] do not sign them.
But for better security, I advise you to put the figure, especially at the cadences in the middle.

Alle Kadenzen, ob in der Mitte oder am Schluss, erfordern die große Terz, und doch zeichnen einige sie nicht ein.
Zur gröeren Sicherheit empfehle ich aber, sie euch einzuzeichnen, vor allem bei den Mittelschlüssen.

Essendo dunque gli stromenti divisi in due claßi; quindi nasce, che hanno diverso ufficio, e diversamente s'adoperano:
perioche, quandi si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci;
perche se sono molte, convien suonar pieno, e raddoppiar registri;
ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze,

suonando l'opera più pura, e giusta, che sia poßibile, non passegiando, ò rompendo molto; ma si bene aiutandola con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupendo le voci, maßime i soprani, ò falsetti:

As the instruments are devided into two classes, they have a different purpose and they are used differently:

When playing an instrument which serves as fundament, it has to be played with great expertise paying attention on the totallity of all the voices.
if there are much voices one must play full and double the stops.
But if there are little one must reduce and play only little consoncances.
playing the piece more clearly and correctly, if possible witout passages or arpeggios; but adding some double basses and avoiding mostly the high parts since these are normally taken by the voices, mostly sopranos and falsettos.

Da nun also die Instrumente in zwei Klassen eingeteilt sind, kommt es, dass sie eine unterschiedliche Aufgabe haben und unterschiedlich eingesetzt werden.
Spielt man ein Instrument, das als Fundament dient, muss man mit großem Sachverstand spielen und dabei seine Aufmerksamkeit auf die Gesamtheit der Stimmen richten.
Sind es viele Stimmen, muss man voll spielen und die Register verdoppeln.
Sind es aber wenige, muss man sie verringern[10] und wenige Konsonanzen setzen.
So spielt man das Stück viel sauberer und richtiger, womöglich, indem man nicht in Läufen spielt oder viel bricht, sondern indem man es ja gut abstützt mit einigen Kontrabässen, wobei man weitgehend die hohen Stimmen meidet, weil sie schon von den Stimmen benützt werden, hauptsächlich den Sopranen und Falsetten:

[10] *schemarli* = eine Fehlschreibung von *scemarli*: zu einem Schemen werden lassen, schwinden lassen, vermindern, verringern

dove è da avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta; ne diminirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, et offoscar la bontà di detta voce, ò il paßaggio, che il buon cantante ci fa sopra;

Thus it has to be remembered, to avoid as possible those notes which the soprano sings; and not to play diminutions with ... (*tirata* as not to double and obscure the beauty of that voice, or the *passagio* which a good singer makes upon.

Von daher ist daran zu erinnern, so gut es geht, eben die Tasten zu meiden, die der Sopran singt; man diminuire auch nicht mit Läufen, um nicht eine Verdopplung zu bewirken und die Schönheit besagter Stimmen zu trüben oder die Verzierung, die ein versierter Sänger oben anbringt.

però è buono suonar aßai stretto, e grave.

But it is good to play scarecy and weighty/low.

Es ist jedoch gut, straff zu spielen und gewichtig/tief.

Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, etc. quando seruono per fondamento, cantandovi una, ò più voci sopra;
perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.

The same I say about Luth, Harp, Theorbo, Harpsichord etc. if they are used as fundament and there are one ore more upper voices.
Because in this case, they have to hold the harmony, make a continuous sound in order to support the voice, touching once silently, once strong, as demanded by the quality and quantity of the voices, the acoustic and the work, and shall not plug the cords too strong when the voice sings a *passagio*, or a certain affect which should not be disturbed.

Das Gleiche sage ich zur Laute, Harfe, Theorbe, Cembalo etc., wenn sie als Fundament dienen und eine oder mehr Stimmen dazu singen.
Weil sie in diesem Fall die Harmonie aushalten müssen, beständig klingen lassen, um die Stimme zu stützen und mal laut, mal leise spielen, entsprechend der Beschaffenheit und Anzahl der Stimmen, des Ortes, des Werkes, und dürfen die Saiten nicht zu sehr neuanschlagen, während die Stimme einen Lauf singt, und einen entsprechenden Affekt bringt, der nicht gestört werden sollte.

Volendo finalmente insegnar à suonar sopra'l Basso (non semplicemente à suonar, perche deve prima sapere) presopponiamo molti principi, e termini: come è l'andar dall'imperfetta, alla perfetta, con la più vincina;

Finally, if we want to indicate how to play upon the bass (not simply playing, since before one has to know it) we have to presuppose a lot of principles and terms: as how to proceed from an imperfect to a perfect via the next possible;

Wollen wir letzendlich lehren, über dem Bass zu spielen (nicht einfach zu spielen, denn zuerst muss man sich auskennen), setzen wir viele Prinzipien voraus und Begriffe wie: Fortschreiten von der Dissonanz zur Konsonanz über die am nächsten liegende;

[P. 7]

sicome per lo più è vero, che l'accadenze voglion terze maggiori; le risolutioni delle cattive, con le buone più vicine, come la settima dalla sesta, la quarta dalla terza: quando la parte, che risolve, vien sopra; ma, se vien sotto, al contrario;

Therefore, it is even more true that the cadences desire major thirds, the resolution of the bad with the nearest good note, as the sept by the sixth and the fourth by the third when the voice, which resolves, is the upper, but if it is the lower, the opposite [happens].[11]

Deswegen ist es umso wahrer, dass die Kadenzen Grossterzen erfordern und die Auflösung der schlechten durch die nächstligenden guten Noten erfolgt, wie Auflösung der Septime durch die Sexte, der Quarte durch die Terz, wenn die Stimme, welche auflöst, oben kommt. Aber wenn sie unten kommt, [geschieht] das Gegenteil.[12]

per tanto non ne discorreremo alla lunga; e chi non le sa, l'impari;
noi insegnaremo al presente il portar la mano nell'organo.

All this we won't discuss lengthy. And those who do not know it, should learn it.
Now we want to tell how to use the hand at the organ.

All das wollen wir nicht der Länge nach durchgehen. Und wer es nicht weiss, der lerne es.
Wir wollen für jetzt lehren, die Hand auf der Orgel zu bewegen.

[11] literal: ... *which resolves comes high, but if it comes low, the opposite.* It is not really clear if this means *high* or *coming down* and to what the *contrario* is related.
[12] Es wird nicht ganz klar, wessen Gegenteil geschehen soll.

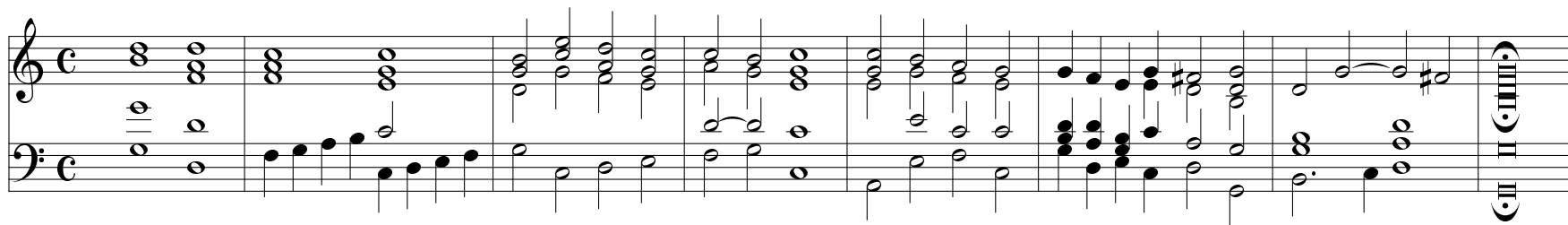
In molte maniere camina il Basso, cioè ò continovato, ò per salto, ò con tirata continovata, ò con nere disgionte,

se va continovato all'insù, si deve con la mano disopra venir all'in giù, ò continovatamente, ò con salto; et così per il contrario,
se la mano di sotto saglie, ò scende, per salto di terza, di quarta, ò di quinta: allora con la mano di sopra dovete proceder continovamente;
Perche non è bene salire, ò scender insieme, che è brutto vedere, e sentire;
e non vi è varietà alcuna, anzi sarebbon tutte ottave e quinte:
se il basso va all in sù con tirata, la man sopra sta ferma;

se per nere disciolte, si deve dare à ogni nota la sua accompagnatura.
Ecco l'essempio del tutto.

The bass is accompanying in many manners, in continuous notes or stepwise or with a continuous *tirata* or in disjoint quarters.
Does it go upward continuously, one has to come down with the upper hand, either continuously or in steps and vice versa,
if the lower hand goes up or down by a third, fourth or fifth: then you have to procede continuously with the upper hand.
Because it is not good to jump upwards or downward together, this looks and sounds unpleasant.
And you will not have any variety, in contrast: this leads to a lot of octaves and fifth.
if the bass goes up in a *tirata*, the upper hand stays;

if it goes by disjoint quarters, to all notes their own accompaniment has to be given.
Look at the example of all this.

Auf vielerlei Art und Weise schreitet der Bass fort, durchgehend oder in Sprüngen oder in durchgehenden Läufen oder springenden[13] Viertelnoten.
Steigt er schrittweise aufwärts, muss man mit der oberen Hand abwärts kommen, endweder schrittweise oder in Sprüngen,
Wenn die untere Hand auf- oder absteigt durch einen Terz-, Quart- oder Quintsprung, dann müsst ihr mit der oberen Hand schrittweise fortschreiten.
Denn es ist nicht gut, miteinander auf- und abzuschreiten, das sieht unschön aus und hört sich nicht gut an.
Und da habt ihr dann auch keinerlei Abwechslung, im Gegenteil: das ergäbe lauter Oktaven und Quinten.
Wenn der Bass aufsteigt mit einem Lauf, dann bleibt die obere Hand liegen;
Wenn er über unverbundene Viertel geht, muss jeder Note ihre eigene Begleitung geben werden.
Hier ein Beispiel des Ganzen.

Havendo fin qui detto à bastanza delli stromenti, come fondamento tanto, però che l'huomo giudizioso potrà con questo piccol raggio aqquistarli molto lume: perche il dir troppo genera confusione: diremo hora brevemente qual cosa delli stromenti d'ornamento.

Until now we have said enough about the instruments used for the fundament, such that expertised people may acquire a more clear view–saying to much induces confusion–let us now shortly talk about the instruments for the ornament.

Wir haben bis hierher genug gesagt über die Instrumente, die als Fundament dienen, soviel jedenfalls, dass der verständige Mann mit diesem kleinen Ausschnitt mehr Durchblick erhalten wird–denn zuviel Erörtern stiftet Verwirrung–wollen wir nun kurz über die Ornament-Instrumente sprechen.

[P. 8]

[13] *disgionte*–unverbunden–als Gegensatz zu *continovata*

Li stromenti, che si meschiano con le voci variatamente, non per altro, credo io, che per ornar, et abbellir, anzi condire detto conserto, si meschiano:

et allora convien in altra maniera adoperarli dal primo;

percioche, come prima tenevano il tenore, e l'armonia ferma, hora deveno con varietà di bei contraponti, secondo la qualità dello stromento fiorire, e render vaga la melodia.

Ma in questo è differente l'uno dell'altro;
perche il primo havendo à suonar il basso postoli avanti, come sta; non ricerca, che l'huomo habbi gran scienza di contraponto: ma il secondo lo ricerca;
poiche deve sopra il medesimo basso compor nuove parti sopra, e nuove, e variati paßaggi, e contraponti.

Onde chi suona leuto, essendo stromento nobilißimo fra gl'altri, deve nobilmente suonarlo con molta inventione, e diversità; non come fanno alcuni, i quali per haver buona dispostezza di mano, non fanno altro che tirare, e diminuire dal principio al fine, e maßime in compagnia d'altri stromenti, che fanno il simile, dove non si sente altro che zuppa, e confusione, cosa dispiacevole, et ingrata, à chi ascolta.

Devesi dunque, hora con botte, e ripercosse dolci; hor con passagio largo, et hora stretto, e raddoppiate, poi con qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, repetendo, e cavando le medesime fuge in diverse corde, e luoghi; in somma con lunghi gruppi e trilli, et accenti à suo tempo, intrecciare le voci,

The instruments which mix themselves with the voices in various manner do this to my opinion for nothing else than to decorate and to adorn and to round off the ensemble which they meddle in.

And thus they have to be handled in other manner than the previous;

As the former played the tenor and the fixed harmony, they have now to flower corresponding to the qualities of the instrument with varied and good counterpoint in order to bring out the melody nicely.[15]

But in this [sense], the one differs from the other.
Since the first has to play the bass put in front of him as written and does not ask if one knows much about the counterpoint: but the second does ask.
since he has to compose new upper voices upon the bass and new an varied *passagi* and counterpoints.

And who is playing the luth which is the noblest instrument among the others, should play it in a noble way with much inventiveness and diversity; not as some do who have a good dexterity and do nothing than *tirare* and play diminutions from the begin to the end and mostly together with the other instruments which do the same, which sounds like nothing than a soup and a confusion, being displeasant to the listener.

One should therefore sometimes hit strong somtimes as a quite echo, sometimes with long *passagio*, sometimes with short ones, with doublings, with some bourdon, with nice jokes, repetitions, to give fugues in various cords and places; summed up, to introduce the voices with long *gruppi*[17] and trills and accents at its time,

Die Instrumente, die sich mit den Stimmen auf unterschiedliche Weise mischen, tun das meiner Meinung nach wegen nichts anderem, als um besagtes Zusammenspiel zu schmücken, zu verschönern, zu würzen[14].

Und dann muss man sie in anderer Weise handhaben als zuvor:

Denn wie erstere den Tenor inne hat und die ausgehaltene Harmonie, so müssen diese jetzt in guter kontrapunktischer Abwechslung entsprechend der Qualität des Instruments aufblühen und die Melodie anmutig herausbringen.[16]

Aber darin unterscheidet sich der eine vom andern.
Denn der erste muss den vor ihn gestellten Bass spielen, wie er dasteht, und fragt nicht, ob der Mensch viel vom Kontrapunkt versteht. Der zweite aber, der fragt danach.
Denn der muss über demselben Bass neue Oberstimmen komponieren und neue, abwechslungsreiche Läufe und Kontrapunkte.

Wer also Laute spielt, das edelste Instrument unter den anderen, der muss sie nobel spielen, mit großer Erfindungsgabe und variiertem Ausdruck; nicht so, wie einige es machen, die eine gute Fingerfertigkeit haben, nichts anderes tun als Tiraten spielen und diminuieren von Anfang bis Ende, vor allem in Begleitung anderer Instrumente, die das gleiche tun, wovon man nichts anderes warnimmt als eine Suppe, ein Durcheinander, eine missvergnügliche und unerfreuliche Angelegenheit für den Hörer.

So pflegt man bald bald mit Schlägen und lieblichem Echo, bald mit einem langatmigen Lauf, bald mit einem knappem, mit Verdopplungen, dann mit irgendeinem *sbordonata*, mit schönen Verzierungen und Schelmereien, wiederholung dieselbe Fuga in verschiedenen Lagen und Orten herausbringen, kurz: mit langen *gruppi*[18] und Trillern und Akzenten zur rechten Zeit die Stimmen einzuflechten.

[14] *condire* = eigentlich “fett machen”, in Öl einmachen, Schmalz an die Suppe geben. Ein *condimento* ist ein Gewürz wie Salz, Schmalz, Zucker. Der Conditor würzt also mit Fett und Zucker.
[15] *prima* and *hora* could evantually also have temporal sense as *once* and *now*.
[16] *prima* und *hora* könnte hier eventuell auch zeitlich Sinne von *früher* und *jetzt* oder *heute* gemeint sein.
[17] On the meanin of the term *gruppo* cf. Diruta *Il transilvano*, Venedig 1593, Faksimile Forni/Bologna
[18] Zur Bedeutung der Beriffes *gruppo* vgl. Diruta *Il transilvano*, Venedig 1593, Faksimile bei Forni/Bologna

che dia vaghezza al conserto, e gusto, e diletto all'uditori: guardando con giudizio di non offendersi l'un l'altro; ma dandosi tempo, massime quando sono stromenti simili;

which is giving grace to the music and taste, and pleasure to the listener: where judgement has to be used that one is not hindering the other, but to give [each other] time, especially when the instruments are similar.

Das soll dem Zusammenspiel Anmut und Geschmack verleihen und Vergnügen für die Hörer, wobei man mit Verstand darauf sehen muss, dass nicht einer den anderen behindere, sondern sich gegenseitig Raum zu geben[19], vor allem, wenn die Instrumente ähnlich sind.

il che per mio conseglio deve fuggirsi: se però non vi fusse gran lontananza, ouvero fussero accordati in diversi tuoni, e diverse grandezze.
E quelle che dichiamo del leuto come di stromento principale, vogliamo che s'intenda de gl'altri nel suo genere, perche lungo sarebbe à ragionar di tutti nel particolare.

To my opinion, one should avoid to be to far appart from each other or to tune in different keys and different *grandezze.*
And what we have sayed about the luth as the most important instrument should also be considered for the other instruments, since one could [still] talk particularly about each of them.

was nach meinem Ratschlag zu vermeiden ist, zu weit voneinander entfernt zu sein oder in verschiedenen Tonarten und *grandezze* zu stimmen.
Und was wir von der Laute als Hauptinstrument sagen, das soll nach unserem Wunsch auch für die anderen Instrumente in gleicher Weise gelten, denn man könnte [noch] lange über alle [Instrumente] im Einzelnen reden.

[P. 9]

Ma per haver ogni stromento suoi termini propri di quello però deve, chi suona, valersi di quei steßi, e reggersi conforme quelli, per far buon lavoro.
Verbi grazia: li stromenti d'arco hanno diversa maniera da gl'altri di penna, ò deta:
perciò chi suona lirone, deve tirare l'arcate lunge, chiare, e sonore, cavando bene le parti di mezzo, avvertendo alle terze, e seste maggiori, e minori; cosa difficil, ed importante di quello strumento.

Thus, so that all instruments show their particular properties, the player should take them into consideration and use them conformly if he wants to do a good job.
As the words tell: the string instruments have different properties then those which are plucked or hit:
Who is playing the lirone for instance, should play with a long bow, clear and sonorous, well observing the middle parts, watching the thirds and the major and minor sixths, being a difficult and important matter of this instrument.

Damit aber jedes Instrument seine entsprechenden Eigenheiten erweise, muss der Spieler diese fleißig herausarbeiten und sie konform anwenden, will er gute Arbeit leisten.
Wie die Worte schon sagen, die Bogeninstrumente spielt man anders als die Kiel- oder Tasten(?)instrumente.
Wer etwa Lirone spielt, muss lange, klare und klingende Bögen ausziehen, und dabei die mittleren Lagen besonders herausbringen, auf die Terzen achtgeben und die großen und die kleinen Sexten, eine schwierige und wichtige Angelegenheit bei diesem Instrument.

Il violino richiede bei passagi, distinti, e lunghi, scherzi, rispostine, e fughette replicate in più longhi, affettuosi accenti, arcate mute, gruppi, trilli etc.

The violin asks for *passagi*, distinct and long playfully responses, repeated fugues, affected accents, damped bows, groups, trills et.

Die Violine erfordert schöne Läufe, deutlich abgesetzt, Spielerisches, Antwortpassagen und wiederholte Fughetten, affektgeladene Akzente, gedämpfte Bogenstriche, *gruppi*, Triller etc.

Il Violone come parte grave procede gravemente, sostenendo con la sua dolce risonanza l'armonia dell'altre parti, trattenendosi più che si può, nelle corde grosse, toccando spessio i contrabassi.
La Tiorba poi, co le sue piene, e dolci consonanze, accresce molto la melodia, ripercotendo, e paßeggiando leggiadramente i suoi bordoni, particolar eccellenza di quello stromento, con trilli, et accenti muti, fatti con la mano di sotto.

The violone as lower voice proceeds gravely, supporting the harmony of the other voices with its delightful sound, using as much as possible the big cords in the function of a double bass.
The Theorbo with its full and gracefull consonances supports much the melody *ripercotendo*, and gracefully *passeggiando* on its bordun cords–the particular excellency of this instrument–with trills and damped accents, performed with the lower hand.

Der Violone als tiefe Stimme schreitet gravitätisch voran, trägt mit ihrem lieblichen Ton den Zusammenklang der übrigen Stimmen, benützt so oft sie kann, die großen Saiten und häufig die Kontrabässe spielt.
Die Theorbe mit ihren vollen, lieblichen Konsonanzen hebt vermehrt sehr die Melodie, repercutierend und anmutig auf ihren Bordunsaiten passegierend–ein besonderes, exzellentes Merkmal dieses Instruments–mit Trillern, gedämpften Akzenten, die von der unteren Hand hervorgebracht werden.

L'Arpa doppia, qual è stromento, che val per tutto, tanto ne soprani, come ne bassi, devesi tutta ricercare, con dolci pizzicate, con risposte d'ambi le mani, con trilli etc.; in somma vuol buon contraponto.

The double harp, an instrument which is good for every purpose, for the treble as well as for the bass, should be used with all possibilities, with lovely pizzicati, with answering of the two hands, with trills etc.; in sum it asks for a good counterpoint.

Die Doppelharfe ist ein Instrument, das zu allem dient, sowohl für Sopran als auch für Basspartien. Man muss sie ganz erproben, mit lieblichen Pizzicate, mit fugiertem Antwortspielen beider Hände, mit Trillern, kurz: sie verlangt einen guten Kontrapunkt.

[19] wörtlich: Zeit zu geben

La Cetera, ò sia ordinaria, ò Ceterone, deve usarsi come l'altri stromenti scherzando, e contraponteggiando sopra la parte.
Ma ogni cosa si deve usar con prudenza:
perche se li stromenti sono soli in conserto, devono far il tutto, e condir il conserto;
se sono in compagnia, bisogna haversi riguardo l'un l'altro, dandosi campo, e non affendendosi; e se sono molti, aspettar ogn'uno il suo tempo: e non far come il paßernio, tutti in un tempo, et à chi può più gridare.

E questo poco sia detto solo per dar alquanto di lume, à chi desidera imparare;

[P. 10]

perche chi sà da per se, non ha bisogno d'insegnamento d'alcuno, e per tali io non scrivo; poiche gli stimo, et honoro;
ma se qualche bell'humore, come accade, desidera discorrer più oltre in simiglianti materie, sarò sempre pronto.

Finalmente conviene saper anco trasportare le Cantilene da un tasto ad un altro, quando però vi sono tutte le consonanze naturali, e proprie di quel tono;

perche altrimenti non si debbon trasportare,
perche fa brutißimo sentire, come io alle volte ho osservato, che trasportando un primo, over secondo tono, che sono di natura soave, per le molte corde di B.molle, in qualche tasto, ch'l suo tuono sia di B.quadro,

difficilmente potrà, chi suona, esser tanto cauto, che non inciampi in qualchi contraria voce;
e così vien à guastarsi il conserto, et offendar l'udito de gl'ascoltanti con tal crudezza;

anzi mai mostra la naturalezza di quel tuono.

Trasportar alla quart, ò quinta, è più naturale, e commodo di tutti:

The Cetera, either the ordinary or the Ceterone should be used as the other instruments, playfully or in counterpoint upon the bass.
But everything has to be used with prudence.
If the instruments play alone in the ensemble they have to do everything and round up the ensemble.
If they play together they have to respect each other and giving space and not to hinder each other. And if there are many, each one has to look for his turn: and not as the sparrows do, all together at the same time, and each cries as loud as it can.
And this little is only told to give some light for those who want to learn.

Those who konw it already do not need instrunctions from someone and for those I am not writing, those I appreciate and honor;
But if a curious person occasionally wants to go further in similar subjects, I will always be ready.

Finally, one should know how to transpose the melodies from one key to another, presupposed one knows the natural consonances and properties of the corresponding key.

Since otherwise they shoud not be transposed.
Because it sounds terrible, as I stressed often, when one transposes a first or second mode (modus/tonus?), which is agreeable from nature, over much notes of b-flats into a key in which mode there is a b-natural.

It will be difficult for the player, taking so much care that he does not stamp into some wrong voices.
And this will spoil the sound of the ensemble and will offer the *ascoltani* to the listener with such rawness.

Once more this shows the naturality of the [original] tone.

Transposing a fourth or fifth is more natural and obvious than anything else:

Die Zither, sei es nun die gewöhnliche oder ein Ceterone, muss wie die anderen Instrumente scherzend und kontrapunktisch über der [Bass]Stimme eingesetzt werden.
Aber jedes Ding muss man mit Umsicht gebrauchen.
Denn wenn sie allein sind im Ensemble, müssen sie alles machen und den Gesamtklang abrunden.
Spielen sie zusammen, muss einer auf den anderen achtgeben, sich gegenseitig Raum geben, sich nicht behindern und, falls es viele sind, muss jeder einzelne darauf achten, wann es an ihm ist und es nicht machen wie die Spatzen: alle zugleich und, jeder schreit so laut er kann.
Und dies wenige sei nur gesagt, um dem, der lernen möchte, etwas Licht zu bringen.

Denn wer von sich aus schon bescheid weiss, hat keine Belehrung von jemandem nötig und für solche schreibe ich nicht, nein ich schätze und ehre sie.
Wenn aber einer mit schönem Humor, wie es geschieht, verlangt, weitergehend über ähnliche Materie zu sprechen, werde ich stets bereit sein.

Zuletzt sollte man noch wissen, wie man die Cantilenen von einer Lage zur anderen transponiert, wann dort all die natürlichen Konsonzen sind, die zum entsprechenden Ton passen.
Denn andernfalls dürfen sie nicht transponiert werden.
Es ist nämlich äusserst scheusslich anzuhören, wie ich schon oft betont habe, wenn man ein Stück im ersten oder zweiten Modus, der von Natur aus angenehm ist, über viele Töne mit b in einen Lage transponiert, in deren Modus ein h hineingehört.
Da wird der Spieler schwerlich so behutsam sein, dass er nicht in verkehrte Stimmen hineinstoplere.
Und so kommt's, dass man den Zusammenklang verdirbt und das zu Gehör gebrachte dem Lauschenden voller Unverdaulichkeit anbietet.
Einmal mehr beweist das die Natürlichkeit jenes [ursprünglichen] Tones.
Zur Quarte oder Quinte hin zu transponieren, ist natürlicher und naheliegender als alles andere.

e tal volta una voce più giù, ò più sù; ed in somma convien veder quel più proprio e conferente à quel tuono

An if now a voice gets higher or lower: overall one has to respect what are the properties of a mode and what corresponds to it.

Und ob nun eine Stimme höher oder tiefer ist: insgesamt muss man sehen, was dem besagten Ton eigen und zuträglich ist.

e non come fanno alcuni, che pretendono suonar ogni tuono in ogni corda;

and not as some do, to strive for playing modes in all keys.

Man sollte es nicht machen wie einige, die anstreben, jeden Ton von jeder Saite aus zu spielen.

perche s'io poteßi disputar alla lunga, gli mostrarei l'impropietà, ed error loro.

If I could discuss this extensively I would show the improperness and their fault.

Denn könnte ich noch lange darüber disputieren, würde ich ihnen die Unverhältnismäigkeit zeigen und ihren Fehler.

havendo io sin'hora trattato di suonar sopra'l Basso, mi è paruto bene dir qual cosa intorno à esso;

As up to now I treated how to play upon the bass, it seems good to me to say something aside;

Habe ich bisher erörtert, wie man über dem Bass spielt, so scheint es mir gut, etwas nebenbei anzusprechen.

poiche so', che vien biasimato da qualchuno, quale ò non intende il suo fine, ò non gli basta l'animo sonarlo.

since I know that some people wrikle their nose who either do not get its idea or do not have enough courage to play it.

Denn ich weiss, dass von einigen getadelt wird, die entweder seinen Sinn nicht erfassen oder denen der Mut fehlt, ihn zu spielen.

Per tre cagioni dunque è stato messo in uso questo modo:

Because of three reasons this way of playing has got into use:

Aus dreierlei Gründen ist diese Art in Gebrauch gekommen:

prima per lo stile moderno di cantar recitativo, e componere; seconda per la commodità: terza per la quantità, e varietà d'opere, che sono necessarie al conserto.

firstly due to the modern style of singing the recitativo and composing; secondly due to comfort; thirdly due to the quantity and variety of works which are needed for the ensemble.

erstens ween dem modernen Stil, Rezitative zu singen und zu komponieren; zweitens aus Bequemlichkeit, drittens wegen der Fülle und Vielfalt von Werken, die fürs *conserto* notwendig sind.

[P. 11]

Della prima dico, che eßendosi ultimamente trovato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel maglior modo poßibile; il che meglio succede, con una, ò poche voci, come sono l'arie moderne d'alcuni valenthuomini, e come al presente s'usa assai in Roma ne'conserti;

To the first I say, once ultimately the true style to express the text has been found, trying to realise it in the best possibe way, then one has more succes with one or some voices, as in the modern airs of some gifted persons, and as it is now in use in the *conserti* in Rome.

Zum ersten sage ich: Es ist letztlich der rechte Stil gefunden, um den Text auszudrücken, und strebt man, ihn auf bestmögliche Art zu verwirklichen, dann hat man umso mehr Erfolg mit einer oder mit wenigen Stimmen, wie bei den modernen Arien einiger Geschätzter und wie das gegenwärtig in Rom beim Musizieren im *conserto* üblich ist.

non è necessario far spartitura, ò intavolatura; ma basta un Basso con i suoi segni, come habbiamo detto sopra.

There is no need to make scores or tabulaturas; but a figured bass is sufficient as we told above.

Es ist nicht nötig, Partituren anzufertigen oder Tabulaturen. Ein bezifferter Bass genügt, wie wir das oben beschrieben haben.

Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe, e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo, non eßer in uso più simil cantilene, per la confusione, e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono;

But if someone says to me that for playing the old works with plenty of fugues and counterpoints the bass part is not sufficient; to this person I am responding that those cantilens are out of use due to the confusion and soup of text which is caused by the long fugues and entanglements.

Wenn mir aber jemand sagte, fürs Spielen alter Werke, voller Fugen und Kontrapunkten, reiche die Bassstimme nicht, dann antworte ich darauf, dergleichen Cantilenen seien nicht mehr in Gebrauch wegen des Durcheinanders und der Suppe von Worten, verursacht durch lange Fugen und Einflechtungen.

ed anco perche non hanno vaghezza: poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso; essendo per le fughe interrotto, sopraposto;

And then they do not please: when all the voices sing together one recognises no structure and no sens; due to the overlied and broken parts in the fugues.

Und dann, weil sie keine Schönheit haben: Denn wenn alle Stimmen zusammen singen, hört man weder Absatz noch Zusammenhang, weil die Fugen unterbrochen und übereinander gelegt sind.

anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall'altro; il che à gl'huomini intendenti, e giudiciosi dispiace:

even at the same time every voice sings different words than the others do; to the attentive listener this is displeasant.

Ja sogar zur selben Zeit singt jede Stimme einen anderen Text, was für aufmerksame, verständige Menschen missvergnüglich ist.

e poco mancò, che per questa cagione non fosse sbandita la musica da Santa Chiesa, da un Sommo Pontefice, se da Giovan Palestrino non fosse stato preso riparo, mostrando d'esser vitio, ed errore de'componitori, e non della Musica;

And little was missing that due to this reason the music of the Holy Church of the high priest went apart if not Giovanni Palestrina had renewed it, who showed that it was a fault and error of the composers, not of the music;

Und wenig fehlte, dass aus diesem Anlass die Musik der Heiligen Kirche, des Höchsten Pontifex, darnieder gegangen wäre, wenn sie nicht von Giovanni Palestrina erneuert worden wäre, welcher zeigte, dass ein Fehler und eine Verirrung der Komponisten vorlag und nicht der Musik.

ed à confermatione di questo fece la Messa intitolata Missa Papæ Marcelli.

And as confirmation he composed the mass entitled Missa Papæ Marcelli .

Und zur Bekräftigung dessen komponierte er die Messe mit dem Titel Missa Papæ Marcelli.

Onde se bene per regola di contraponto sono buone tali compositioni; nondimeno per regola di vera e buona musica sono vitiose:

Thus, even if those compositions are good with respect to the rules of counterpoint, they are nevertheless faulty with respect to the rules of good and true music.

Wenn daher nach der Regel des Kontrapunktes solche Kompositionen gut sind, dann sind sie nichtsdestoweniger nach der Regel wahrer und guter Musik fehlerhaft.

il che nacque per non intender il fine, et ufficio, e buoni precetti di eßa:

This came up because one did not pay attention to the idea and the purpose and good instructions about it.

Das kam auf, weil man nicht auf deren Zweck achtete, auf ihre Aufgabe und auf gute Anleitungen derselben.

volendo questi tali star solo nell'osservanza della fuga, ed imitatione delle note, e non dell'affetto, e somiglianza delle parole:

Those want that the latter consists only in respecting the fugues and the imitation of notes and not in observing the affect and the correspondence of the text:

Jene wünschten, dass letztere nur in der Beachtung der Fugen, der Imitation der Noten und nicht des Affektes und der Textentsprechung bestünden.

anzi molti facevano prima la musica, e poi ci appiccavano le parole;

In this way many composed first the music and afterwards added the text.

So komponierten viele zuerst die Musik und fügten danach die Worte hinzu.

e ciò basti per hora, non essendo à proposito in questo luogo il discorrer alla lunga di tal materia.

This should be enough here, it is not our subject here to discuss this matter extensively.

Das genügt fürs erste, denn es steht an dieser Stelle nicht zur Debatte, diesen Stoff lang und breit zu erörtern.

[P. 12]

La seconda ragione è la commodit'a grande; perche con picciola fatica havete molto capitale per le occorrenze,

The second reason is the big lazyness, since with little efford you will have much yield in all cases.

Die zweite Ursache ist die große Bequemlichkeit, denn mit geringer Anstrengung habt ihr viel Ertrag in allen Fällen.

oltre che chi desidera imparare à sonare, e sciolto dalla intavolatura, cosa à molti difficile e noiosa; anzi molto soggetta à gl'errori perche l'occhio, e la mente è tutta occupata in guardar tante parti massime venendo occasione do consertar all'improviso.

Furthermore, who wants to learn to play, is not bound to the tabulatura, a diffcult and annoying thing; and moreover source of many errors since eye and spirit are all occupied by grasping as much voices as possible when the occasion of improvisation is there.

Wer überdies Spielen lernen möchte, ist nicht an die Tabulatur gebunden, ein für viele ödes und schwieriges Unterfangen, zudem vielen Fehlern unterworfen, weil Auge und Kopf ganz damit beschäftigt sind, soviel Stimmen wie möglich zu überblicken, insbesondere wenn man die Gelegenheit zum improvisierten Zusammenspiel hat.

La terza finalmente, che è la quantità dell'opere necessarie al conserto, mi pare sola bastevole ad introdurre simil commodita di sonare:

The third finally is the quantity of compositions needed for the performance, which seems to me already sufficient to introduce a similar comfort when playing:

Die dritte endlich, die Menge der fürs Ensemblemusizieren nötigen Stücke, scheint mir allein schon ausreichend, um eine ähnliche Erleichterung beim Spielen einzuführen.

poiche se si havessero ad intavolare, ò spartire tutte l'opere, che si cantano fra l'anno in una sola Chiesa di Roma: dove si fa professione di consertare, bisognarebbe all'Organista che havesse maggior libraria, che qual si voglia Dottor di legge:

If one had to intabulate or to write a partition for all the works which are performed during a year in only one church in Rome: a professional organist would need to have a bigger library than a lawyer has.

Denn hätte man alle Werke zu intavolieren oder in Partitur zu setzen, die innerhalb eines Jahres in einer einzigen Kirche Roms gesungen werden, in der man berufsmäig konzertiert, dann müsste der Organist eine gröere Bibliothek haben als sie ein Doktor des Rechts benötigt.

onde à molta ragione si è introdotto simil basso, col modo però sopradetto; conchiudendo non esser bisogno, ne neccessario à chi suona, far sentir le parti come stanno, mentre si suona per cantarvisi, e non per sonar l'opera come sta, che è diversa cosa dal nostra soggeto.

E questo che si è detto, basti per lo molto, che si potrebbe dire, volendo io brevemente sodisfar più alle vostre cortese dimande; come più volte mi havete fatto instanza, che al mio genio, quale è più d'imparar da gl'altri, che d'insegnare.

Accettatelo dunque come egli è, e scusatemi per la brevità del tempo.

Thus, with much reason such bass has become into use as shown above: concluding that there is no need and it is not necessary for the player to make the parts audible as they are written, as one plays for the singing and not for playing the work as it is written, which is different from our subject.

And that what was stated here, shall be sufficient for all that could be said, since I wanted more to shortly satisfy your kind questions; rather than satisfying my genius which wants more to learn from others than to do teaching.

Take this now as it is and excuse me because of the short time.

Von daher hat sich ganz zu Recht ein solcher Bass eigebürgert, in oben dargelegter Weise, indem man den Schluss zog, es sei weder wichtig noch nötig für den Spieler, die Stimmen hören zu lassen, wie sie da stehen, während man spielt (als Begleitung) fürs Singen, und nicht um das Stück wiederzugeben, wie es dasteht. Das ist etwas ganz anderes als unser Gegenstand.

Und das, was hier gesagt wurde, reiche statt weiterer Bemerkungen, die sich noch sagen ließen; denn ich möchte eher in knapper Weise eher Euren höflichen Fragen genügen, die ihr mir oft als Bitte vorgetragen habt, als meinem Genius, der mehr darauf aus ist, von anderen zu lernen als zu lehren.

Nehmt dieses also, wie es ist, und entschuldigt mich wegen der knappen Zeit.

Anmerkungen

Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto gehört zu den wenigen ausführlichen Quellen über die Ausführung des Generalbasses in der Epoche des Frühbarock, die bis heute erhalten sind. Zusammen mit den etwa zur gleichen Zeit erschienenen Anweisungen von Viadana und Bianciardi lässt sich dennoch ein recht detailliertes Bild der Generalbass-Praxis in Mittelitalien im frühen 17. Jahrhundert oder allgemeiner in der *Nuove Musiche*, der neuen italienischen Musik, zeichnen. Hinsichtlich der inhaltlichen Klarheit lässt die Quelle kaum zu wünschen übrig, so dass eine Besprechung Paragraph für Paragraph kaum Gewinn verspricht. Bei der intensiveren Beschäftigung mit einem Dokument fällt jedoch stets einiges an zusätzlicher Information an, die hier in mehr oder weniger loser Form aufgeführt sei.

Geburtsort und -datum **Augostino Agazzaris** sind nicht bekannt. Er dürfte jedoch um 1580 zur Welt gekommen sein. Die Tatsache, dass er und sein Vater Cesare 1601 auf eigenes Gesuch in den Patrizierstand von Siena (*Nobile Sanese*) aufgenommen wurden, sowie seine Bildung und sein Umgang in höheren sozialen Kreisen weisen jedoch darauf hin, dass er selbst der gehobenen sozialen Schicht entstammt sein muss. Zwischen 1597 und 1641 versah er mehrmals für jeweils einige Jahre das Organistenamt am Dom zu Siena, zeitweilig gegen ein Salär, das dasjenige seiner Vorgänger und Nachfolger im Amt um mehr als das Doppelte überstieg. Dies unterstreicht seinen Ruf als exzellenter Organist und Improvisator. Zwischen 1602 und 1606 bekleidete er zweimal für kürzere Dauer das Amt des Kappellmeisters an zwei unterschiedlichen Kirchen Roms, welche Stadt er in seinem Traktat mehrfach quasi als Referenz für eine Musikpraxis "auf der Höhe der Zeit" erwähnt. Zwischen 1617 und 1622 versah er für zwei kürzere Perioden das Amt des *maestro di cappella* an der Kirche Santa Maria di Provenzano zu Siena. Zwischenzeitlich gibt es Perioden, in denen sein Aufenthaltsort und seine Tätigkeit nicht genauer belegt sind. Während etlicher Jahre widmete er sich ausschliesslich der Verwaltung und Vermehrung seiner offenbar recht einträglichen Güter, wie aus den genau geführten Handels- und Steuerregistern von Siena zu entnehmen ist. 1603 wurde er in die Sieneser *Academia dei Intronati* aufgenommen. Er trug dort den Beinamen *L'Armonico*, daher die Bezeichnung *Armonico Intronato* im Titelblatt seines Traktates. Eine Beschreibung seiner Aufnahmezeremonie ist erhalten. Man kann darüber hinaus annehmen, dass er zu den Zusammenkünften der Akademie musikalische Beiträge lieferte. Auskünfte über sein umfangreiches musikalisches Werk und weitere biographische Details gibt [11].

Die geographisch-politische Situation Italiens um 1600 kann man wohl am treffendsten als "Flickenteppich" bezeichnen: große Teile des Südens befanden unter spanischer Herrschaft, im Norden standen weite Bereiche unter dem Einfluss Habsburgs, Savoyens und der französischen Krone, daneben gab es den Kirchenstaat, die freien Republiken und Städte im Norden sowie diverse gröere und kleinere Grafschaften. Entsprechend vielfältig stellte sich die kulturelle Landschaft dar. Hatte sich in Mittelitalien die neue Art zu komponieren schon um 1600 vollkommen durchgesetzt, so blieb vor allem im Norden der ältere, von Agazzari abgelehnte kontrapunktische Stil unter Ausbildung von Mischformen noch etliche Jahre weiter bestehen. Nördlich der Alpen machten sich durch den "Import" italienischer Musiker und durch die Studienreisen angehender Kapellmeister in den Süden schon bald die Einflüsse des neuen italienischen Stils bemerkbar.

Die Bedeutung Agazzaris Traktat für seine zeitgenössische Musikwelt lässt sich an der schnellen Verbreitung des Textes erkennen. In Deutschland stellte es offenbar eine Art Referenz dar, finden wir doch den Text verschiedentlich zitiert, übersetzt und kommentiert, am ausführlichsten in Michael Praetorius' umfangreichen Musiklexikon Syntagma Musicum [3]. Bedeutend für den in heutiger Zeit an historischer Aufführungspraxis Interessierten ist natürlich zunächst die ausführliche Besprechung des umfangreichen Instrumentariums, das im italienischen Frühbarock für den Generalbass-Apparat zur Verfügung stand. Bis auf die explizit ausgeschlossenen Blasinstrumente behandelt Agazzari tatsächlich mehr oder weniger die gesamte instrumentale Palette der "offiziellen" Musik. Der Titel *Con Tutti Li Stromenti* könnte also präziser nicht sein. In seinen Kommentaren zur Verbreitung der von ihm beschriebenen, neuen Spiel- und Notationsart gegen Ende des Traktates erweist sich Agazzari als kompromissloser Protagonist des neuen, von den Ideen der Monodie stark beeinflussten Kompositionsstils, um 1600 vor allem in Rom und Neapel, in Siena und Florenz verbreitet. Im Umkehrschluss ergibt sich aus dem, was Agazzari als unnötig und zu arbeitsaufwendig abtut, wie man sich die Ausführung von Werken im traditionell kontrapunktischen Stil vorzustellen hat.

Betrachtet man die thematische Einteilung von Agazzaris Traktat, so fällt auf, dass er nach der einleitenden Klassifizierung der Instrumente und der Anweisung zur Bezifferung ca zwei Seiten konkrete Anweisungen gibt, was der Organist speziell und die akkordfähigen Fundament-Instrumente im allgemeinen spielen sollen. Zusätzlich zu den Anweisungen zur Stimmführung hält er offensichtlich ein Notenbeispiel zur besseren Veranschaulichung für notwendig. Die Ornament-Instrumente behandelt er dagegen im Hinblick auf ihre klanglichen Qualitäten, äussert sich jedoch nicht darüber, was sie konkret spielen sollen, zu welchen Bassgängen beispielweise welche Spielfiguren passend sein könnten etc. Nimmt man die Bedeutung des Traktates für die zeitgenössischen Musiker als gegeben, so muss man davon ausgehen, dass genau das, was Agazzari sagt, für sie von Bedeutung war. Was wir dagegen eventuell zu vermissen meinen, muss für den damaligen

fachkundigen Leser, an den sich Agazzari richtet, mehr oder weniger klar gewesen sein. Mit anderen Worten, es war nötig, dem traditionell ausgebildeten Organisten zu erklären, wie man eine Generalbass-Stimme beziffert und wie man aus dieser Stimme spielt. Denn bisher hatte der Organist aus dem Stimmensatz eine Art Orgelauszug, die Tabulatur oder *spartitura*, zu erstellen und diese dann zu spielen. Nicht dass ein Organist zuvor nicht in der Lage gewesen wäre, improvisierend zu begleiten. Die erhaltenen Beschreibungen von Organistenproben geben allerorts ein deutliches Bild von den hohen Anforderungen an das ex tempore Spiel eines Organisten. Als Ideal angesehen wurde jedoch, eine Komposition so unverändert und vollständig wie möglich wiederzugeben. Zahlreiche Beispiele in form von Orgel- und Lautentabulaturen finden sich für diese Begleitart durch Verdopplung der Stimmen beim Spiel aus der Intavolierung. Ein Schönes Exempel für ein solches, hier vom Komponisten selbst angefertigtes “Arrangement” finden wir zum Beispiel in den Madrigalbüchern von Luzzasco Luzzaschi [12]. Vergleiche auch die Anmerkungen zu Viadanas Vorwort (→ viadana-concerti-preface.html).

Im neuen Stil musste der Organist dagegen, schon deutlich mehr in Richtung akkordischem Griffspiel, zu einer Bass-Stimme improvisieren, wobei der genauere Verlauf der komponierten Stimmen für ihn nur noch eine untergeordnete Rolle spielte. Darüber hinaus wurde es nunmehr nötig, mittels Ziffern die passenden Konsonanzen anzuzeigen, was in der modalen Musik der Renaissance nicht nötig gewesen war. Die passenden Konsonanzen und damit mögliche Begleit-Stimmen hatten sich dort aus dem Modus eines Stückes quasi von selbst ergeben. Die im neuen italienischen Stil schnell verschwindende modale Ordnung–die Quintfall-Kadenzen eroberten rasch die Herrschaft über das musikalische Geschehen–nahm dem Ausführenden nunmehr die Möglichkeit, den harmonischen Verlauf und die passend zu ergänzenden Stimmen einzig aus der (unbezifferten) Bass-Stimme zu erschliessen.

Für die übrigen Instrumentalisten waren dagegen offensichtlich keine Anweisungen nötig, wie man zu einer gegebenen Bass-Stimme einen Kontrapunkt improvisiert. Die alte Tradition des *contrapunto alla mente* lehrte dies seit langem. Noch 1614 beschreibt Adriano Banchieri [**?**, p.230] in einem Satz von zehn *osservationi*, wie man ein in scheinbar kompliziertem Kontrapunkt verfasstes Stück einfach aufschreiben oder auch improvisieren kann. Beispiele einer quasi frei erfundenen Instrumentalstimme zum gegebenen mehrstimmigen Satz finden wir bereits ein halbes Jahrhundert zuvor im Traktat von Diego Ortiz [6]. Die Diminutions-Anweisungen von Ganassi [7] und Dalla Casa [8] geben darüber hinaus einen Einblick in die überaus reiche Verzierungspraxis der späteren Renaissance.[20] Bezeichend für den sich zu Agazzaris Zeit entwickelnden differenzierten Einsatz der Instrumente entsprechend ihrem klanglichen Charakter ist jedoch sein ausführlicher Diskurs über die Qualitäten und Vorzüge der einzelnen Ornament-Instrumente. Die Verbannung der Blasinstrumente aus dem Ensemblegeschehen lässt sich wohl auch so verstehen, dass die gängige Renaissance-Praxis des Verdoppelns oder auch Ersetzens von Vokalstimmen durch Bläser ausser Gebrauch kam. Der Bläserklang vermischt sich im allgemeinen besser mit Gesangsstimmen, fördert einen vollen Gesamtklang, deckt jedoch artikulatorische Details eher zu. In diesem Zusammenhang ist es erwähnenswert, dass Praetorius in seiner durch plastische Beispiele angereicherten, kommentierten Übersetzung des Traktates *Del Sonare Sopra'l Basso* in seinem Syntagma Musicum [3] die Ablehnung der Bläser abschwächt, indem er sagt *Welcher aber seinen Zincken / und dergleichen Instrumenta recht zwingen und moderiren kann / und seines Instrumentes ein Meister ist / sol hiermit nicht gemeint seyn.* Dies weist auf die in Mitteldeutschland sehr viel stärkere und eigenständige Bläsertradition hin, deren Spuren sich in manchen protestantischen Gegenden bis heute in der Form von Posaunenchören finden. Praetorius' Kommentar ermahnt uns, stets den stilistischen (und geographisch-kulturellen) Kontext zu beachten, und auf große stilistische Vielfalt (nicht Beliebigkeit!) selbst auf relativ kleinem Raum, zeitlich wie örtlich, gefasst zu sein.

Das neue Ideal der Textherrschaft über die Musik in seiner ursprünglichen, “italienischen” Ausprägung forderte entgegen der Verdopplungs-Praxis der Renaissance eine instrumentale Bereicherung, die sich klanglich und auch satztechnisch möglichst deutlich von den Vokalstimmen unterscheiden musste, um sie nicht zu überdecken. Deshalb ist auch Agazzaris Forderung nach durchgehend tiefer Lage im Fundament-Part nicht verwunderlich, würde doch ein akkordisch orientiertes Orgelspiel im Diskant in der Tat eine auf differenzierte Textausdeutung angelegte Vokalstimme durch den eher starr-flächigen Orgelklang überdecken. Allerdings treten in seinem Beispiel mehrere Akkorde in enger Lage und e” als oberstem Ton auf, was man kaum guten Gewissens als *grave* bezeichnen kann.

Bezüglich der Behandlung der Orgel ist ein Missverständnis geradezu vorprogrammiert, wenn man sich nicht vor Augen hält, dass mit *Organo* bei geistlicher Musik an erster Stelle die große Orgel gemeint ist und kein kleines Truheninstrument. Letztere kamen eher in Kammer und Theater zum Einsatz (*organo di legno*, “Holzorgel”, in aller Regel mit offenen Holzpfeifen, auch im Achtfuß, dort ab der kleinen Oktave), sowie als zusätzliches Instrument, um bei mehrchöriger Musik auch ferner aufgestellten Gruppen ein etwas kräftigeres Akkordinstrument zuordnen zu können. In vielen großen italienischen Basiliken finden wir sogar zwei mehr oder weniger gegenüberliegend angebrachte große Instrumente. Auch bei Doppelchörigkeit bevorzugte man offensichtlich den Einsatz großer Instrumente. Der heutige Gebrauch von leicht zu transportierenden und zu stimmenden Orgelpositiven zu praktisch allen Anlässen entspricht keinesfalls dem historischen Vorbild. Um sich den klanglichen Unterschied vor Augen zu halten, genügt es, den zeitgenössischen Begriff für “mit Orgelbegleitung” zu betrachten: *sonare in un organo* oder *suonare nell'organo*,

[20] Die Bedeutung speziell der Anweisungen von Ganassi [7] ist schwer zu beruteilen, da sie das einzige bekannte Zeugnis dieser Art darstellen. Es lässt sich somit nicht mit Bestimmtheit sagen, ob ihnen über den unmittelbaren Wirkungskreis Ganassis hinaus allgemeinere Bedeutung zukommt. Wenn sie die damals gängige Praxis aber auch nur annähernd darstellten, so müsste man aus ihnen schließen, dass wir heute so gut wie keine Ahnung von der Ausführung der Musik im 16. Jahrhundert hätten. Finden sich doch darinnen zuhauf Rhythmen in fünfer- und siebener-Teilung, sowie geradezu orientalisch anmutende Melodiebildungen.

also *in* der Orgel spielen (Praetorius: *in eine Orgel singen*). Neben der offensichtlichen übertragenen Bedeutung kann man diese Bezeichnung angesichts der Bauart der typischen italienischen Renaissance-Orgel durchaus wörtlich verstehen: die Spielanlage ist auf einer Art Balkon angebracht, auf dem weitere Instrumentalisten und Sänger musizieren können–*in der Orgel*. Zur Begleitung weniger Stimmen wurde in aller Regel der *Principale*, also das offene Achtfuß-Register im Prospekt der Orgel verwendet. Bei gröeren Ensembles kamen auch *Ottava*, *Quinta decima* (Zweifuß) und das *Ripieno*, also der gesamte Prinzipalchor einschliesslich Mixtur zum Einsatz. Dies kann man einer Vielzahl erhaltener, mehr oder weniger übereinstimmender Registrieranweisungen entnehmen [4]. Bedenkt man nun noch die ideale Klangabstrahlung eines großen Instrumentes, das einige Meter über dem Kirchenboden an der Wand befestigt und mit einem den Klang bündelnden Gehäuse versehen ist, so lässt sich auch die übertragene Bedeutung von *nell'organo* nicht ableugnen: Ein solcherart eingesetztes Instrument kann klanglich nicht im Hintergrund agieren, es wird vielmehr das Rückgrat des Ensembles bilden, in dessen Klang sich die anderen Stimmen einfügen. Und so muss die Orgel mit Vorsicht und Verstand eingesetzt werden, um nicht den Rest des Ensembles zu übertönen. Ein kleines Truheninstrument mit gedeckten Stimmen wird, ausser bei der Begleitung einzelner, solistischer Stimmen, niemals in diese Verlegenheit gelangen.
Beachten muss man allerdings, dass die Stimmen der italienischen Orgel deutlich weicher intoniert sind, als dies bei der deutschen "Kollegin" der Fall ist. So bezieht Praetorius auch das Flötenwerck und das Regal in seine Beschreibungen ein. Zu beachten ist ebenso, dass die frühen Autoren einen Wechsel der Register bei wechselnder Stimmenzahl ablehnen (z.B. bezeichnet Viadana in seinen *cento concerti* ein solches Vorgehen als schwerfällig und pedantisch). Man solle vielmehr die Zahl der gespielten Konsonanzen entsprechend der Stärke der Musik wählen. Hier kommt noch der alte, polyphone Stil zum Ausdruck, in dem sich "Dynamik" in der Komposition vornehmlich aus der Vermehrung und Verminderung der Stimmenzahl ergab. Vor allem im Norden Italiens wurde er vom mehrchörigen, konzertierend polyphonen Stil abgelöst, der möglichst großen Kontrast zwischen den Chören und zwischen Solo-Chor und Tutti-Besetzung verlangt. Für ausführlichere Informationen über den Generalbass auf der Orgel im Italien des 17. Jahrhunderts sei auf [5] und die darin enthaltenen Referenzen verwiesen.
Interessanterweise tritt eine akkordische Begleitung durch das Tasteninstrument bereits 1553 bei Ortiz auf [6], bei der Improvisation über so genannte *tenores italianos*. Und auch hier finden wir die Anweisung, die Noten der instrumentalen Oberstimme zu meiden. Die Bezeichnung *tenores italianos* fusst zum einen auf der Kompositions-Technik der Renaissance, einen Satz über dem Fundament einer gregorianische Melodie in langen Noten im *tenor* zu entwickeln, wobei es sich im Ortizschen Beispiel längst um eine echte Bass-Stimme im Sinne der tiefsten Lage einer akkordischen Begleitung handelt. Zum anderen deutet die Bezeichnung an, dass eben dieser Typus von Bass-Stimme als Akkord-Fundament anscheinend in Italien zuerst in Gebrauch kam und dort als erstes die Entwicklung der Bass-Stimme hin zur Harmonie-Grundlage einleitete, wenn man auch von einer funktionalen Bedeutung des Begriffes *Harmonie* zu Agazzaris Zeit höchstens in den Schlusskadenzen sprechen kann.
Interessant sind im übrigen zwei Anweisungen zum Zusammenspiel der verschiedenen Generalbass-Instrumente gegen Ende des Textes: Sind die Instumente allein im Ensemble, so sollen sie alles machen, sind sie zu mehreren, müssen sie sich geenseitig beachten und sich nicht behindern, sind es viele, muss jeder beachten, wann er an der Reihe ist, so schreibt Agazzari. Offenbar steht an vorderster Stelle die Ausführung der beiden Funktionen Fundament und Ornament, die stets ausgefüllt werden müssen. Hat man jeweils nur eines der beiden, oder gar nur ein Tasten- oder Lauteninstrument alleine, so muss dieses/müssen diese zum einen die gesamte klangliche Funktion des Generalbass-Apparates ausfüllen und sind zum anderen frei in ihrer Improvisation. Hat man einige Instrumente, so mag es genügen, die Rollenverteilung *all'improviso* während des Spiels zu koordinieren (*haversi riguardo l'un l'altro* direkt als *müssen sich gegenseitig anschauen* übersetzt). Sind viele Instrumente beteiligt, so muss man genau ausmachen, wer wann spielt, und daran müssen sich bei der Ausführung alle halten.
Im zweiten Grund für die Einführung der neuen Bass-Art gibt Agazzari schliesslich zu bedenken, dass beim Spiel aus der Tabulatur der Geist zu sehr beschäftigt sei, all die Stimmen zu lesen, insbesondere dann, wenn es die Gelegenheit zum improvisierten Spiel gebe. Offenbar bezieht er sich hier auf ein harmoniefähiges Instrument der Fundament-Gruppe, da die Ornament-Instrumente zum einen meist nur eine Stimme ausführen können, zum anderen deren Spiel sowieso nicht anders als improvisiert vorstellbar ist. Dies würde aber andersherum bedeuten, dass auch im Fundament neben überwiegend akkordischer Grifftechnik zu gegebener Zeit melodisch-kontrapunktische Improvisation angebracht wurde.
Als weitere Studien zum Thema Generalbass im Frühbarock sind die einschlägigen Quellen zu empfehlen, hauptsächlich das Vorwort zu Lodovico Viadanas cento concerti ecclesiastici (→ viadana-concerti-preface.html) [1], Francesco Bianciardis Traktat Breve Regola... (→ bianciardi.html) [2], sowie die Übersetzungen der Texte von Agazzari und Viadana bei in Michael Praetorius' Syntagma Musicum (→ praetorius.html) [3]. Einen umfassenden überblick Überblick über die frühen Generalbass-Quellen geben [15, 16]. Zur Verzierungspraxis in der späten Renaissance können folgende Quellen [6, 7, 8] empfohlen werden.

Bernhard Lang, Lausanne, im Januar 2004

Notes

Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto is one of the few extensive sources on basso continuo in the early baroque which are handed down to us. Nevertheless, together with the instructions of Viadana [1] and Bianciardi [2] which have been printed about at the same time, a quite detailed picture of the basso continuo practice in middle Italy in the early 17th century–or more general of the *Nuove Musiche*, the new Italian music–can be obtained. The source is written in such a clear style that a pararaph by paragraph discussion does not seem to be much valuable. However, when translating a source, some additional information is accumulating which I'll give here in a sort of loose collection.

Agostino Agazzari's birth date and place are unknown. But he must have been born around 1580. The fact that he and his father Cesare were accepted as Siena patricians (*Nobile Sanese*) upon their own demand, as well as his good education and his contact with the upperclass, points out that he himself must have been born into this social environment. Between 1597 and 1641 he served as organist at Siena cathedral for several periods of some years, at times for a salary more than twice as much than his predeccessors and successors had been earning. This points out his reputation as excellent organist and improvisor. Between 1602 and 1606 he served for two rather short periods as *maestro di capella* at two different churches in Rome, to which he refers several times in his treatise as reference of a city with üp to datemusic performance. Between 1617 and 1622 he shortly held two times the position of the *maestro di capella* at the Siena church Santa Maria di Provenzano. Inbetween, there are periods during which his residence and employment is obscure, during serveral years he attended himself to administration and increase of his estates, which were obviously quite lucrative, as we can see from the accurate Siena trade and tax registers. In 1603 he was accepted as a member of the *Academia dei Intronati*, with the academic name *L'Armonico*, thus the title *Armonico Intronato* on the title page of his treatise. A description of the ceremony is preserved. One can speculate that he contributed music to the meetings of the academy. Further information about Agazzari's work and biographic details can be found in [11].

The geographical and political situation in Italy around 1600 may be called "patchy"–large parts of the south belonged to the Spanish crown, in the north, influence of Habsburg, Savoy and the French crwon were important. Furthermore, there were the Papal state, the free republics and cities in the north as well as some larger and smaller earldoms. Accordingly rich was the cultural situation. In Middle-Italy, the new style of composing was already fully established around 1600. In the north, the old counterpoint style, declined by Agazzari, remained still for some decades, including a variety of mixed formes. In the north of the alps, the influence of the new Italian style growed fast by the "import" of Italian musicians and study journeys of prospective *maestri di cappelle* to the south.

The importance of Agazzari's treatise for his contemporary musicians can be estimated from the fast spreading of the document. In Germany, it was obviously taken as a reference, as showen by citations, translations and comments, to most extend in Michael Praetorius' music encyclopedy Syntagma Musicum [3]. Important for the todays performer with interest in historical performance practice is of course the extensive discussion of the large number of instruments which were participating in the basso continuo group in the early Italian baroque. Except the explicitely excluded wind instruments, Agazzari treats indeed practally all instruments which participated in the "official" music. The title *Con Tutti Li Stromenti* couldn't thus be more precise. By his comments on the reasons why the new style had etablished in Rome, he shows himself as compromissless protagonist of this new style, which is strongly influenced by the new monody, and which is to be found around 1600 mostly in Naples, Rome and Florence. From what Agazzari declines as unnecessary and to worksome we can imagine the way of performance of compositions in the old counterpoint style.

Regarding the thematical organisation of Agazzari's treatise, we notice that after classifying the instruments and explaining how to figure the bass he spends about two pages for telling concrete advices to the organist and the players of the fundament in general, how and what to play. Apparantly, it seemed necessary to give a written out example in addition to the instructions about voice leading. The ornament instruments on the other hand, he discusses only with respect to their tonal qualities, while he does not tell *what* they should play, to which kind of bass progession, for instance, what kind of counter point could match. Taking for given the importance of the treatise for the contemporary musicians, one has to assume that exactly what Agazzari writes, was important for them. What we might think to be missing, on the other hand, had apparently to be obvious for the competent reader, to whom Agazzari addresses himself. In other words, it was necessary to tell the traditionally trained organist, how to figure a basso continuo part and how to play from it. Up to there, the oranist had to write up a kind of organ reduction from the part books, the so called *tavolatura* oder *spartitura*, and had to play from this score. However, organists were able to play and to accompany *ex tempore*. Many handed down descriptions tell us about the high level of extemporising which was demanded practically anywhere from candidats who applied for vacant organist positions. Nevertheless, the ideal had been to play "composed" music as complete and unchanged as possible. A vast number of this kind of voice doubling accompaniment by playing a score-like *intavolatura* are preserved in many libraries. Nice examples for such type of "arrangement", written by the composer hinself in this case, can be found in the madrigal books of Luzzasco Luzzasci [12]. C.f. also the annotations to Viadanas preface (→ viadana-concerti-preface.html).

In the new style, the organist had now to improvise from a sole bass part, playing much more chord after chord than voice by voice. The voice leading of the (composed) parts was now of minor importance. Furthermore, the appropriate consonances had now to be assigned by figures, which had not been necessary in the modal music of the renaissance. There, the suitable notes and possible accompanying voices were more or less given by the mode while in the new Italian style, where the "modern" cadence with its fifth relation rapidly overtook the leading role of structuring, the harmonical sequence of a piece could not be distinguished from the given (unfigured) bass voice alone any more.

For the other instruments it was obviously unnecessary to tell how to play upon a bass part. This had been tought in the tradition of the *contrapunto alla mente*. Even in 1614, Adriano Banchieri [**?**, p.230] advices in ten *osservationi* how one can easily compose and also improvise a counterpoint which looks quite artificial and complex. And we can find examples for free invented instrumental voices added to a several voices piece already half a century ago in Diego Ortiz' treatise [6]. Ganassi's [7] and Dalla Casa's [8] instructions on how to play diminutions give us a glance on the extraordinary and rich practice of ornamentation in the late renaissance.[21] It is characteristic for the more and more distinct use of instruments according to their tonal qualities, which developped at Agazzari's time, that he discusses extensively these qualities of the ornament instruments. The decline of wind instruments could be understood as a sign of the vanishing renaissance practice to double or replace vocal parts by wind instruments. The sound of wind instruments mixes better with voices, in general, thereby forming a round and more compact sound, but tending to cover detailed text articulation. Within this context it is interesting that Michael Praetorius weakens the decline of wind instruments in his commented translation of Agazzari's treatise in the Syntagma Musicum [3] when he tells *Welcher aber seinen Zincken / und dergleichen Instrumenta recht zwingen und moderiren kann / und seines Instrumentes ein Meister ist / sol hiermit nicht gemeint seyn* (*but who compels and modulates his cornet or similar instruments and is a master of his instrument should not be ment by this*). This points to a strong an selfstanding tradition of wind instuments in middle Germany, which has left traces until today in the trombone choirs in some protestant counties. Praetorius' comment reminds us, always to observe the stylistic (and geographic-kultural) context, and to be prepared for vast stylistic variety (not arbitrariness!) even at small temporal and georaphical distances.

In the original Italian form of the new ideal, where the text governs, even domiates, the music, enriching of the sound using the old renaissance practice of doubling voices by instruments was no longer possible. Instead, added ornamenting instrumental voices had to be most distict from the vocal parts in order not to cover them. Therefore, Agazzari asks the fundament to play low. A chord-oriented playing of the organ in the treble would indeed disturb distinct articulation of the text by the more planar sound of the organ. However, in his example he puts several chords with e" as highest note which can not really be called *grave*.

With respect to the performance of the organ part, a misunderstanding is so to say programmed, if one does not consider the fact that *Organo* means for sacred music always the "great wall-organ", not a small chamber instrument. The latter is used more in chamber and theatre music (*organo di legno*, "wooden organ", in general with open wood stops, also the 8' from the second octave on), and as additional instrument in polychoral music, which may serve smaller groups as chord instrument. In many large Italian churches we find even two organs, installed more or less face to face. Apparently, also in polychoral music, large instruments were prefered. The use of easily to transport and to tune boxed istruments for almost any purpose in our days does not match the historic example. To get an idea of the difference in sound characteristics, it is sufficient to consider the contemporary term for "playing with organ accompaniment": *sonare in un organo* or *suonare nell'organo*, i.e. playing *in* the organ (cf. also Praetorius: *in eine Orgel singen*, to sing into an organ). Besides the apparent meaning, this can also be interpreted verbatim, as the typical Italian renaissance wall-organ has a sort of balcony around the organist's place where other musicians could play and sing, thus being *in* the organ. For the accompaniment of a single or few voices the *Principale* was used, the visible rank of rather large pipes in the front of the instrument. For bigger ensembles, also *Ottava*, *Quinta decima* (2') and *Ripieno* (full organ) are used. This is confirmed by many, more or less consistant sources giving explicit registration orders [4]. Considering the ideal sound emission of a large instrument, installed some meters above a cathedral's floor and surrounded by a sound focusing wooden case, the sense of playing *in the organ* obviously means "playing within the organ sound", as such an instrument cannot act in background, but will establish the centre of the sound in which the other voices are embedded. Thus, the organ has to be played with care, not to cover the rest of the ensemble. However,a small box-instrument with closed ranks will never get into this problem, except when accompanying single, solistic voices.

We have to keep in mind, though, that the voices of the Italian organ are softer than those of its German "colleague". Accordingly, Praetorius also mentiones the flute-organ and the regal in his discussion. To be observed is also that the early sources decline chaning registers during a piece (e.g. Viadana calls this in his *cento concerti ecclesiastici* as sort of pedantic). One should instead change the number of consonances according to the number of actual voices. This is still a sign of the older, polyphonic style in which "dynamics" in the music were mainly a consequence of the number of voices playing or singing at a time. Especially in northern Italy the style changed into the polychoral and concertant which asks for contrast between choirs and between solo-tutti changes as much as possible. For a more extensive discussion of basso continuo

[21] The importance especially of Ganassi's instructions [7] is hard to estimate, as there is no other comparable and known source from that time. Thus, one cannot know with certainty if they had further significance appart from Ganassi's own domain. But if they would only roughly depict his contemporary practice, we would have to conclude that today, we had rather no idea how 16th century music was actually performed, as we find a lot of rhythms in five and seven divisions and melodies reminding us of the Middle East.

in Italy in 17th century c.f. [5] and references therein.
It is interesting to note that chord oriented accompaniment is already to be found 1553 in Diego Ortiz' treatise [6] about ornamentation where he tells about playing upon so called *tenores italianos*. And also there we find the advice not to play the notes of the solo instrument. The term *tenores italianos* on one hand bases on the renaissance composing technique of writing a polyphonic piece upon a gregorian plain chant melody in long notes, the *ténor*, except that the voices given by Ortiz are real bass voices in the sense of the lowest voice of a chordal accompaniment. On the other hand, this term suggests that playing upon such a long-note bass voice as fundament of a chordal accompaniment became first in use in Italy.
Of further interest are two instructions on the interplay of the continuo instruments at the end of the treatise. When the instruments are alone, they should do all what was told before, when they are several, they have to respect each other and when the are a lot, everyone has to wait for his turn, tells us Agazzari. Apparently, serving the fundament-ornament role is of highest importance. Thus, if there is only one instument of each, or even just a single one, these have or this has to fulfill everything and are free in improvising as they like. In case of several instruments, it may be sufficient to organise the distribution of roles *all'improviso* during playing (*haversi riguardo l'un l'altro* directly translated as *have to watch each other*). Once there are a lot, things have to be arranged in advance, and everybody has to stay "in his track".
In the second reason for establishing the new kind of bass voice, Agazzari states that when playing from the score, the mind is too much occupied in playing all the voices, especially when it is up to improvise. Apparently, this relates to a chord instrument of the fundament, as the ornament instruments only play one single voice and do nothing but improvising. But this means that appart from playing more chord-oriented, the fundament also improvised from time to time in a counterpoint manner.
For furter studies on early basso continuo, the sources can be recommended, especially the preface of Lodovico Viadana's cento concerti ecclesiastici (→ viadana-concerti-preface.html) [1], Francesco Bianciardi's treatise Breve Regola... (→ bianciardi.html) [2], and the translations of the texts of Agazzari and Viadana in Michael Praetorius' Syntagma Musicum (→ praetorius.html) [3]. A large overview on early basso continuo sources are given in [15, 16]. On late renaissance ornamentation practice the sources [6, 7, 8] can be recommended.

Bernhard Lang, Lausanne, in January 2004

Appendix

The following letter is to be found in the appendix of Adriano Banchieri's "Conclusioni nel Suono dell'Organo" [10] and is available in the original a) (→ letter1.jpg) and b) (→ letter2.jpg)
Der nachfolgende Brief findet sich im Anhang Adriano Banchieris "Conclusioni nel Suono dell'Organo" [10] und steht im Original a) (→ letter1.jpg) und b) (→ letter2.jpg) zur Verfügung.

Copia D'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un Virtuoso Sanese suo compatriotto.
Dalla quale si viene in cognitione dello stile, che tener si deve in concertare Organo voci, & stromenti.

Copy of a letter written by Mr. Agostino Agazzari to a virtuoso and Siena compatriot.
In which he explains the style in which one should make music on the organ, with voices and instruments.

Kopie eines Briefes, geschrieben vom Herrn Agostino Aggazari and einen Virtuosen und Sieneser Landsmann.
In welchem er den Stil erläutert, an den man sich halten soll wenn man konzertiert mit Orgel, Stimmen und Instrumenten.

Dalla qualche hò inteso la sua intentionne, in materia, che io le mandi una minuta dello stile, che usano questi Signori Musici Romani, nel consertare con Organo voci, & stromenti da tasti arco, & corda;
per sodisfarla adunque le dico;
Che in conserto servendo l'Orgnista per fondamento, deve suonare con molto giuditio havendo riguardo alla quantità, & qualità delle voci, & stromenti, essendo poche, usare poco registro, & consonanze, essendo quantità aggiungere, & scemar secondo, che l'occasione ricerca;

Quando consertano nell'Organo dui suoni simili come sarebbe al dire dui bassi dui tenori, dui soprani, dui leuti dui violini, ò altri, questi tenore lontani l'uno dall'altro, atteso, che tal lontananza fà che si gode, & sfuggesi la confusione, Deve ancora l'Organista suonare l'opera giusta fuggendo le tirate, & passagi, toccando alle volte con grata gli pedali in contrabasso, & sopra ogni altre cosa stretto, & grave, che l'acuto leva assai alle voci, & altri stromenti,

From some people I heard the intention, that I should give an idea of the style, which is used by some musicians of Rome when they make musik together with the organ with voices and key, bow and string instruments.
to satisfy them I say;
that in the *conserto* the organist serves as fundament, he should play with much expertise [and] regard the number and quality of voices and instruments; when there are few, [he should] use few stops and consonances, when they are numerous, [he should] add and diminuish as the occasion demands.
When two similar sounds make music *in the organ* (sic!) as two basses, two tenors, two sopranos, two luths, two voilins or others which stay far appart one from the other–I think that this distance is wanted and prevents confusion–then the organist should play the piece all right and avoid the *tirate* and *passagi*, from time to time play with grace the pedals in the contrabass, above all [he] should play shortly and low, that the treble is left to the voices ans other instruments.

Von einigen hörte ich das Anliegen, dass ich ihnen einen Entwurf des Stils gebe, der von einigen Musikern in Rom benützt wird, im Zusammenspiel von Orgel, Stimmen und Tasten-, Bogen- und Saiteninstrumenten
Um diese nun zufrieden zu stellen, sage ich dieses;
Dass im *conserto* der Organist für das Fundament dient, mit viel Sachverstand spielen muss und auf die Anzahl und Qualität der Stimmen und Instrumente achten muss; sind es wenige, [muss er] wenig Register und Konsonanzen gebrauchen, sind sie zahlreich, muss er hinzufügen und vermindern wie der Anlass es erfordert;
Wenn *in der Orgel* (sic!) zwei ähnlich Klingende musizieren wie zum Beispiel zwei Bässe, zwei Tenöre, zwei Soprane zwei Lauten, zwei Violinen oder andere, die weit voneinander entfernt sind–ich glaube dass dieser Abstand erwünscht ist und die Konfusion verhindert–dann soll der Organist das Werk recht spielen, Tiraten und Passagien vermeiden und zuweilen angenehm die Kontrabässe mit den Pedalen spielen und vor allen anderen Dingen knapp und tief, dass die Höhen genug den Stimmen und anderen Instrumenten überlassen bleibt.

Et di quanto s'è detto dell'Organo intendesi dell'arpicordo, chittarrone, & leuto (mentre suonano per fondamento).

An what was said about the organ should also be applied to harpsichord, chittarrone and luth (when they play as fundament).

Und was für die Orgel gesagt worden ist, gilt auch für das Cembalo, die Chittarone und die Laute (wenn sie als Fundament spielen).

Le voci, che consertano nell'Organo devono governarsi con l'orecchio, & giuditio avertendosi non superara l'una all'altra, ma si bene cantare ugualmente con dolcezza, & affetto.

The voices wich make the music in the organ should be attended with the ear, and expertise has to be used so that one does not drown the other, but they should sing both equally with sweetness and affect.

Die Stimmen die in der Orgel musizieren, müssen mit dem Ohr beachtet werden, und Sachverstand muss angewendet werden, dass nicht die eine die andere übertönt, sondern beide gleich mit Süe und Affekt singen.

Il leuto in conserto deve suonarsi con vaga inventione, & diversità, hora con botte, & ripercosse dolci, hor con passagi larghi, & quando stretti, poi con qualche gratiosa sbordonata, repetendo fughe in diversi luoghi, & con groppi trilli, & accenti farsi, che si rendi vaghezza;

Et non fare come alcuni, che havendo velocità di mano, & poca dottrina, non si sente altro da capo à piedi, che tic, e tic, e tic, cosa in vero odiosa all'udito.

The luth in the enseble should play with nice inventions and diversity, somtimes beating and with sweet repetitions, sometimes with long *passagi*, sometimes sharp and then with some nice *sbordonata*, repeated fugues in various places and with *groppi*, *trilli*, & jocular accents.

And [the luthist] should not do as some, who have a swift hand but little knowledge and don't do anything else from the beginning until the end than tic and tic and tic which is in truth an evil for the listener.

Die Laute muss im Ensemble mit schöner Erfindung spielen, mit Abwechslung, bald mit Schlägen und süen Wiederholungen, bald mit langen Passagen, und alsdann knapp, und mit einigen grazilen , wiederholenden Fugen in verschiedenen Orten, und mit *groppi*, Trillern und witzigen Akzenten, die Schönheit geben.
Und man soll es nicht machen wie einige, die eine geschwinde Hand haben und wenig Wissen, und von Anfang bis Ende nichts machen als tick und tick und tick, weil das in Wahrheit ein übel ist für die Zuhörer.

Il Chittarron, ò Tiorba, che dire la vogliamo deve suonarsi in conserto con piene, & soavi consonanze, ripercotendo, & passegiando leggiadramente gli suoi bordoni, particolare eccellenza di tale stromento, usando alle fiate trilli, & accenti muti, fatti con la mano disotto.

The chittarrone or theorbo, as we want to tell it, should play in the ensemble with full and lovely consonances, repeating and making light passages with the bordun cords, a special excellence of this instrument, which is used at silent trills and damped accents, done with the lower hand.

Die Chittarone oder Theorbe, wie wir sie nennen wollen, soll im Ensemble mit vollen und lieblichen Konsonanzen, wiederholend und mit Leichtheit auf ihren Bordunsaiten passegieren, die eine spezielle Exzellenz dieses Instrumentes ausmachen, zu benützen bei stummen Trillern und stillen Akzenten, ausgeführt mit der unteren Hand.

Il Violone in conserto (come parte-grave) deve procedere fondamente, sostenendo l'armonia dell'altre parti toccando in dolce consonanza gli bassi, & contrabassi.

The violone in the ensemble (as low part) should proceed in fundament, supporting the harmony of the other parts, playing in sweet cinsonances the bases and contrabases.

Der Violone soll im *conserto* (als tiefe Stimme) als Fundament fortschreiten, den Zusammenklang der anderen Stimmen stützen, indem er in süer Konsonanz die Bässe und Kontrabässe spielt.

Alle Viole devesi tirare le arcate intere, chiare, & sonore, & in particolare il Lirone, ò Viola bastarda cavarne le parti con molto giuditio, & fondamento di buon contraponto, & pratica.

The viols should draw the bows entirely, clear and sonorous, especially the lirone or *viola bastarda* should regard the parts with much expertise and fundament of good counterpoint and practice.

Die Violen [Gamben] sollen die Bögen ganz, klar und klangvoll ziehen, insbesondere die Lirone oder *viola bastarda* soll die Stimmen mit viel Sachverstand herausbringen und ein Fundament von gutem Kontrapunkt und Praxis.

Il Violino richiè de passagi distinti, & longhi, con scherzi, ecchi, & rispostine, fughette, riplicate in diverse corde, accenti, affettuosi, arcate mute, con groppi & trilli variati.

The violin enriches with distict and long passages, with plesantry, echos, responses, small fuges, repeated in different cords, accents, affects, dampted bows, with *groppi* and various trills.

Die Geige soll bereichern mit verschiedenen und langen Passagien, mit Scherzen, Echos, Antworen, Fughetten, wiederholt in verschiedenen Lagen, Akzenten, Affekten, gedämpften Bögen, mit *groppi* und abwechslungsreichen Trillern.

Et questo è quanto per hora in simile materia brevemente mi sovviene, per sodisfar à Vostra Signoria spero però frà qualche giorno con maggiore mio agio, ponere in carta un trattato di materie simili, entro il quale si tratterà più diffusamente per maggiore intelligenza;
Bastmi solo in dirgli, che quanto quivi s'è inteso deversi usare con prudenza, avertendo l'Organista, cantori, & suonatori in compagnia di conserto darsi campo l'uno all'altro, non si offendendo nella moltitudine ma si bene con orecchio, & giuditio aspettare luogo, & tempo, & non fare come le passare in uno istesso tempo à chi grida più forte;

And this seems enough for now in this matter, for satisfying you, but I hope that in days of much convenience I will write up a treatise on similar matter, wherein this will be discussed more extensively an with more intelligence.

It is sufficient for me to say that ... should be used with prudence, that the organist, the singers and players accompanied by the ensemble should give space, one to the other, and should not hinder in the multitude, but they should well respect with ear and expertise the place and time and should not do it as the sparrows, all together and each as loud as he can.

Und dieses erscheint mir genug für jetzt in dieser Materie, um Euch zufrieden zu stellen, ich hoffe aber, in Tagen großer Bequemlichkeit ein Traktat aufzusetzen über ähnliche Materie, worin sie ausführlicher und mit gröerer Intelligenz behandelt werden wird.
Es reicht mir, zu sagen, ... mit Klugheit gebraucht werden soll, der Organist, die Sänger und Spieler in Begleitung des Ensembles sich einer dem anderen Raum geben sollen und sich nicht behindern in der Vielzahl, sondern gut mit Ohr und Sachverstand den Ort und die Zeit abwarten und es nicht zu machen wie die Spatzen, alle zur gleichen Zeit und jeder so laut er kann.

Et quì facendo sine le prego felicità, & contento.
Di Roma il dì 25. Aprile 1606

Rome, April the 25th, 1606

Zu Rom gegeben am 25. April 1606

References / Literatur

[1] Lodovico Viadana, *Cento Conterti Ecclesiastici* (→ /viadana/viadana-concerti-preface.html), Roma 1602

[2] Francesco Bianciardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento* (→ /bianciardi/bianciardi.html), Siena 1607

[3] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum (→ /praetorius/praetorius.html), Tomus Tertius, Termini Musici*, pp. 124(144)-152, Wolfenbüttel 1619, facsimile Edition Bärenreiter, Kassel 1988

[4] Examples for registration notes, Beispiele für Registrieranweisungen:
Claudio Monteverdi *Vespro della Beata Vergine* (organ-part book of magnificat), Venezia 1610,
Lodovico Viadana *Salmi a quatto chori per cantare e concertare nelle gran solennità di tutto l'anno* (preface), Venezia 1612,
Sebastiano Miseroca *Messa, vespro, motetti et letanie* (organ part-book), Venezia 1609,
Marcantonio Negri *Il primo libro delle salmi a sette voci* (preface), Venezia 1613,
Giovanni Ghizzolo *Messa, Salmi, lettanie della B.V.[. . .]*, Venezia 1619
Cesare Bianchi *Secondo libro de' motteti [. . .]*, Venezia 1620

[5] Arnaldo Morelli, *Basso Continuo on the Organ in Seventeenth-Century Italian Music*, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII 1994, Amadeus Verlag, Winterthur 1995

[6] Diego Ortiz, *Tratado de glosas y otros eneros de puntos en la musica de violones*, Roma 1553, übertragen von Max Schneider, Bärenreiter Verlag, Kassel 1936

[7] Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara. La Quale insegna sonare di flauto [. . .]*, Venzia 1535, facsimile Arnaldo Forni, Bologna 2002

[8] Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venezia 1584, facsimile Arnaldo Forni, Bologna 1996

[9] Girolamo Diruta, *Il Trasilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, e i istromenti da penna*, Venezia 1593, facsimile Arnaldo Forni, Bologna 1997

[10] *Conclusioni nel Suono dell'Organo*, Bologna 1609, facsimile Arnoldo Forni, Bologna 1981

[11] Colleen Reardon, *Agostino Aazzari and Music at Siena Cathedral*, Clarendon Press, Oxford 1993

[12] Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali [. . .] per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani*, Roma 1601

[13] Adriano Banchieri, *Essempio Di Componere Varie Voci Sopra un Basso di Canto Fermo (→ /banchieri/banchieri-osservationi.html)*

[14] Jesper Bje Christensen, private communication

[15] Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*, Breitkopf und Hertel, Leipzig 1918

[16] Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910